

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

LES GRANDES MISSIONS DU CINÉMA

par JEAN BENOIT-LÉVY

Fort volume de 340 pages. 21 hors-texte pleine page.
Couverture illustrée cinq couleurs ... \$2.00



PAR DELÀ L'EXPÉRIENCE DU DÉSESPOIR

par YVES SIMON

L'ouvrage le plus profond que la crise morale et spirituelle
de notre temps ait encore inspiré ... \$1.25



LA FIN DE LA JOIE

par JACQUELINE MABIT

Ce roman d'une « amitié particulière » est salué comme un
chef-d'œuvre par la critique ... \$1.25



PRÉFACE A LA PAIX

par NOËL-PIERRE LENOIR

Une étude capitale des graves problèmes qui confrontent
les Nations Unies. Fort volume de 340 pages ... \$1.75



LOTI

par PIERRE BRODIN

La première biographie complète de l'auteur de PÊCHEUR
D'ISLANDE. Dix hors-texte pleine page ... \$1.50



DEMANDEZ NOTRE CATALOGUE

ROBERT GOFFIN

ROBERT
GOFFIN

HISTOIRE
DU
JAZZ

HISTOIRE DU JAZZ



PARIZEAU
MONTREAL
1945

PARIZEAU

HISTOIRE DU JAZZ

ROBERT GOFFIN

HISTOIRE DU JAZZ



LUCIEN PARIZEAU & COMPAGNIE
1488 OUEST, RUE SHERBROOKE
MONTREAL, MCMXLV

ROBERT GOFFIN

HISTOIRE DU JAZZ



LUCIEN PARIZEAU & COMPAGNIE
1488 OUEST, RUE SHERBROOKE
MONTRÉAL, MCMXLV

AVANT-PROPOS

9

moi avant qu'il ne soit trop tard ! Le passé se défait peu à peu. Demain, ceux que j'ai vus seront les spectres mélancoliques d'une histoire sans pareille où l'Amérique ira se désaltérer aux sources de sa musique parce que sa musique sera bientôt la musique du monde !

Inutile de nous arrêter au coin du Rempart, devant ce poste d'essence. Il y a un mois, je vous aurais montré le nom de Tom Anderson, le maire du Vice, gravé en mosaïques dans le trottoir. Tom Anderson est devenu un mort-vivant quand on a fermé les maisons des femmes fatales, en octobre 1917... Vous savez ? ... Non ! Là où l'on aperçoit des constructions ouvrières pour les nègres, il y avait autrefois le quartier réservé... Mais chut ! Ne réveillons pas les fantômes de Lulu White, de Minnie Haha ou de Josie Arlington ! Nous les retrouverons !

Traversons plutôt Canal-Street... Ici, c'est la voie qui mène du passé à l'Amérique moderne. Il y a le Beauty-Parlor, le Liggett et le Five and Ten ! Ne nous attardons pas !

Écoutez, quatre gosses nègres chantent devant une porte. Savez-vous que celui qui, comme eux, a formé un Spasm-band il y a un demi-siècle, est aujourd'hui un capitaine de la police ? J'ai passé une soirée en sa compagnie. Il m'a fredonné les vieux airs, tout en clair de lune et en syncopes !

Nous voici dans la rue Perdido ! On a prétendu que Perdido fût un gouverneur espagnol. C'est inexact. Perdido signifie perdu. La rue était perdue de mauvais garçons, de voyous aux cravates tricolores, de femmes de mauvaise vie qui portaient le rasoir à la jarrettière.

Là, derrière, c'est la prison de la Paroisse ! C'est là que furent pendus les Italiens après la Vendetta ! C'est

là qu'en 1900, après avoir tué le chef de la police, Charley Pierce agonisa, avec son compagnon, Charles Robert, qui chantait des ragtime et rêvait d'un retour de la race noire en Afrique !

Là où mon pied foule le trottoir, le sang de Mary Jack the Bear coule après un duel à la loyale. Comprenez-vous ? Et un peu plus tard, au même endroit, Black Benny fut tué par une femme de couleur. C'est Perdido ! Masonic Hall était là ! C'est là que la trompette de Buddy Bolden fut volée par un assassin qui dut s'enfuir par les jardins. Matranga n'est plus ! Les petits nègres jouent dans le terrain vague. C'est là que Bunk Johnson caressait sa trompette et que Louis Armstrong — devenu marchand de charbon, débardeur, laitier — entra au royaume enchanté des blues.

Voyez-vous cette église en béton armé ? Elle représente la victoire de la Vertu sur le Vice. La religion a triomphé des danses obscènes ! L'église a remplacé Funky Butt où on buvait du gin poivré ; où, le samedi soir, les nègres saouls étaient précipités dans la ruelle et où, tandis que le ragtime allait sa route, les belles négresses, toutes roses à l'intérieur, dansaient « any kind of way » ! Savez-vous ce que signifie Funky Butt ? Peut-être vous le dirai-je si mon style ose braver l'honnêteté ! Venez, venez ! Nous irons jusqu'au Waif's Home où Louis Armstrong jouait du clairon, pour régler la vie du pénitencier. Nous passerons le Mississippi, en ferry ; le père de Red Allen habite au milieu d'un jardin où il y a des glycines et des poireaux. Un peu plus loin, le cimetière abrite la tombe d'Emmet Hardy ! Vous avez tort de ne pas le connaître ! Monk Hazel et George Brunis affirment que ce fut la meilleure trompette du monde. C'est lui qui a insufflé une âme aux Boswell Sisters.

Nous irons jusqu'à Gretna où Louis a chanté les blues à sa première femme. Peut-être retrouverons-nous, dans une famille bourgeoise, le piano blanc de Mahogany Hall sur lequel Jelly Roll Morton jouait le Tiger Rag, rythmant les danses des femmes trop décolletées.

Le train de neuf heures, pour Milneburg, est supprimé. Nous roulerons en voiture jusqu'au lac Pontchartrain, pour contempler la fameuse jetée où vingt-cinq orchestres rivalisaient. Vite, vite ! Il y a les combats des camions de publicité, un orchestre à la proue du Sydney ; vous verrez le dernier enterrement en musique, un étrange spiritual se lamentera pour vous dans une vieille congrégation ; vous franchirez le seuil tiède du bal des quadrooms ; vous altererez vos lèvres aux piments du GUMBO CRÉOLE dont King Oliver était friand ; vous serez admis dans la chambre aux vieilles photographies de la grand'mère de Louis, « back o' town ».

Tout cela vit encore, mais c'est le passé vivant ; c'est la couronne romantique de la capitale du jazz !

Pendant des jours et des jours, nous avons cherché le jazz. Le glissement inexplicable de la musique classique vers le rythme vivifiant ! La date inconnue où un noir combina la grosse caisse et le jeu du petit tambour ! C'est ça, le début du jazz ! Mais il ne savent pas ! Ils soufflent dans leurs instruments et ne pensent pas à la philosophie de la musique qu'ils ont créée. L'un dit que c'est Deedee Chandler qui fut la première batterie. L'autre prétend que c'est Robichaux. Un troisième affirme que c'est lui-même ! Le quatrième est prêt à témoigner que Buddy Bolden n'a jamais existé. Je vous répète que nous sommes en pleine épopée ! Les Grecs savent-ils où Homère est né ? Les vieux poètes français savaient-ils comment Roland jouait du cor ? Picou et Albert Glenny et « Big

Eye » Louis Nelson, et Santiago et Bob Lyons et Provenzano savent-ils où le jazz est né ? Et mon ami Scoop Kennedy, qui a vu les premiers musiciens à Iberville et entendu la lamentation des clarinettes, ne sait pas où le jazz est né ! Pourquoi ? Comment ?

Et moi je vous dis que, dans une génération, Louis Armstrong et Emmet Hardy seront les dieux d'une nouvelle religion. Si cela vous intéresse, suivez-moi ! Mais il faut nous presser ; c'est compliqué ! Pour retrouver Buddy Bolden dont le souvenir a disparu comme une épingle dans une botte de paille, Kennedy et moi avons repéré tous les Bolden de la Nouvelle-Orléans.

Et nous voici courant de Liberty à la Première Avenue, de Poydras à St-Claude. Rien ! Où sont la veuve et les deux enfants de Buddy Bolden ? Où est la fille de Robichaux qui jouait, les soirs de printemps, dans la rue des Magnolias ! « Buddy Bolden est mort ». — « Non, il n'a jamais été fou ». — « Non, il n'a jamais existé », prétendent-ils ! Et moi je vous dis qu'il n'est pas mort ! Son ombre hante encore le carrefour de Perdido.

Et tout à coup, au cours de notre chasse, nous sommes arrivés devant l'ancienne enseigne d'un coiffeur appelé Buddy Bolden ! Si vous n'avez pas peur de la misère, entrez donc ! Américains qui demain serez fiers de la musique qui aura conquis le monde, c'est ici, dans cette cité joyeuse, que le jazz est né. Qu'en pensez-vous ?

**WONT'CHA COME ALONG WITH ME
DOWN TO THE MISSISSIPI**

**WE'LL TAKE THE BOAT—TO THE LAND OF DREAMS
STEAM DOWN THE RIVER DOWN TO NEW ORLEANS !**

I. LE TAM-TAM A LA NOUVELLE-ORLÉANS

CE doit être au début de ce siècle que King Bolden, le coiffeur nègre de la Nouvelle-Orléans, poussa, sur son piston, les premières notes balbutiantes de jazz qui rompaient inconsciemment avec plusieurs siècles de tradition musicale.

Quarante ans plus tard, le jazz, ce phénomène artistique de l'Amérique, fut admis à l'université et monta jusqu'au zénith du Metropolitan !

En abordant cette étude, il ne m'est pas possible de ne pas donner à cette courbe toute son ample et profonde signification. L'histoire du jazz possède une portée sociale qui ne m'échappe pas et qu'il me plaît de souligner ; au moment même où l'Amérique émerge d'une guerre où elle a défendu l'esprit démocratique contre les réalisations totalitaires, j'ai le droit de dire que le jazz a plus contribué au rapprochement des blancs et des noirs que toutes les lois américaines.

Il est temps que l'Amérique soit fière de l'épanouissement de sa musique dont la nouveauté et la personnalité ont déjà conquis l'intelligence européenne. Il est temps

Eye » Louis Nelson, et Santiago et Bob Lyons et Provenzano savent-ils où le jazz est né ? Et mon ami Scoop Kennedy, qui a vu les premiers musiciens à Iberville et entendu la lamentation des clarinettes, ne sait pas où le jazz est né ! Pourquoi ? Comment ?

Et moi je vous dis que, dans une génération, Louis Armstrong et Emmet Hardy seront les dieux d'une nouvelle religion. Si cela vous intéresse, suivez-moi ! Mais il faut nous presser ; c'est compliqué ! Pour retrouver Buddy Bolden dont le souvenir a disparu comme une épingle dans une botte de paille, Kennedy et moi avons repéré tous les Bolden de la Nouvelle-Orléans.

Et nous voici courant de Liberty à la Première Avenue, de Poydras à St-Claude. Rien ! Où sont la veuve et les deux enfants de Buddy Bolden ? Où est la fille de Robichaux qui jouait, les soirs de printemps, dans la rue des Magnolias ! « Buddy Bolden est mort ». — « Non, il n'a jamais été fou ». — « Non, il n'a jamais existé », prétendent-ils ! Et moi je vous dis qu'il n'est pas mort ! Son ombre hante encore le carrefour de Perdido.

Et tout à coup, au cours de notre chasse, nous sommes arrivés devant l'ancienne enseigne d'un coiffeur appelé Buddy Bolden ! Si vous n'avez pas peur de la misère, entrez donc ! Américains qui demain serez fiers de la musique qui aura conquis le monde, c'est ici, dans cette cité joyeuse, que le jazz est né. Qu'en pensez-vous ?

**WONT'CHA COME ALONG WITH ME
DOWN TO THE MISSISSIPI**

**WE'LL TAKE THE BOAT—TO THE LAND OF DREAMS
STEAM DOWN THE RIVER DOWN TO NEW ORLEANS !**

I. LE TAM-TAM A LA NOUVELLE-ORLÉANS

CE doit être au début de ce siècle que King Bolden, le coiffeur nègre de la Nouvelle-Orléans, poussa, sur son piston, les premières notes balbutiantes de jazz qui rompaient inconsciemment avec plusieurs siècles de tradition musicale.

Quarante ans plus tard, le jazz, ce phénomène artistique de l'Amérique, fut admis à l'université et monta jusqu'au zénith du Metropolitan !

En abordant cette étude, il ne m'est pas possible de ne pas donner à cette courbe toute son ample et profonde signification. L'histoire du jazz possède une portée sociale qui ne m'échappe pas et qu'il me plaît de souligner ; au moment même où l'Amérique émerge d'une guerre où elle a défendu l'esprit démocratique contre les réalisations totalitaires, j'ai le droit de dire que le jazz a plus contribué au rapprochement des blancs et des noirs que toutes les lois américaines.

Il est temps que l'Amérique soit fière de l'épanouissement de sa musique dont la nouveauté et la personnalité ont déjà conquis l'intelligence européenne. Il est temps

que l'Amérique soit fière de ceux que l'immortalité artistique considérera parmi ses enfants les plus grands : Louis Armstrong, Duke Ellington et quelques autres ! Il est temps que ce que toute l'Europe pense avec ferveur soit adopté par l'intellectualité américaine pour y trouver les sources substantielles d'une expression inégalable de sensibilité.

Il serait prétentieux de dire que j'ai découvert le jazz, mais peut-être puis-je revendiquer d'avoir été le premier à m'en préoccuper critiquement.

En 1919, séduit par le premier jazz nègre de Louis Mitchell, j'écrivis un long article dans une revue littéraire, *le Disque Vert*. Transporté par cette nouvelle forme d'envoûtement, à laquelle je me flatte de penser que l'art du grand Sidney Bechet n'était pas étranger, je disais, assez maladroitement, que le jazz n'atteignait dans les civilisés que les cœurs primitifs. Je l'aimais, disais-je, parce que c'était une musique qui s'adressait aux sens et que point n'était besoin, pour la sentir, de fermer les yeux et de se mettre les mains en corset aux oreilles comme aux concerts de musique sérieuse ! J'y avais déjà observé la différence entre les musiciens ; ceux du jazz, véritables antennes, transposent et extériorisent la joie de jouer, alors que nos musiciens classiques affectent trop souvent une passivité mélancolique.

En 1920, parut un petit livre de poèmes, *Jazz-Band*, où je chantai, en vers qui furent préfacés par Jules Romains, toute l'émotion sournoise et maléfique de cet appel lyrique inédit.

En 1927, je contribuai à la première revue de jazz au monde, *Music*, et un peu plus tard, je publiai les chapitres de mon livre, *Aux Frontières du Jazz*, qui allait paraître en 1931 et dont la revue américaine,

Fortune, voulut bien s'étonner que ce fût la première œuvre qui expliquât le nouveau message.

L'auteur de l'article ajoutait que je connaissais mieux les questions nègres que Carl Van Vechten lui-même, et que les détails repris dans mon étude témoignaient que je devais avoir passé toutes les nuits de ma vie à Harlem, la capitale des nègres, où je n'avais jamais mis le pied à l'époque ! Je suis assez fier de penser, rétrospectivement, que j'avais fait, en son temps, le départ technique entre le jazz *hot* et le jazz commercial. J'avais même eu l'audace, sur la foi de quelques disques, de dédier mon livre à Louis Armstrong, le vrai roi du jazz, dénonçant que Paul Whiteman s'était affublé d'une couronne provisoire et imméritée.

Mon livre ne fut pas traduit, à cause du parti violent que j'y avais pris. J'ai actuellement l'impression d'avoir clarifié le débat en restituant leur vrai sens artistique aux valeurs musicales bouleversées par des commerçants avisés, sinon intelligents. J'avais attaqué avec une véhémence peu commune Paul Whiteman, Ted Lewis, Jack Hylton, dont la puissance glorieuse était au plus haut sommet. J'avais dit avant quiconque que les génies du jazz n'étaient autres que Louis Armstrong, Duke Ellington, Earl Hines, Bix Beiderbecke, Coleman Hawkins, et je suis encore prêt à déclarer que ce choix se justifie, même à l'heure présente, si l'on veut bien le compléter par deux ou trois noms, tout au plus !

Je me sens assez justifié de reprendre ce sujet, lorsque je relis la fin de mon premier livre :

Si je voulais être complet, je sens trop bien qu'il me faudrait encore de nombreux chapitres. Mais comment rejoindre le jazz et s'arrêter pour faire le point, puisqu'il ne s'arrête pas et continue ! Je sais que les événements que j'ai crus actuels sont déjà rentrés

dans le passé qui nivelle toutes les impressions ; je sais que des choses que j'ai aimées ne me laissent plus à travers le prisme du recul ; je sais que les contacts que j'ai ressentis hier ne me toucheront plus demain.

Il y avait, aux Frontières du Jazz, une atmosphère étouffante, un climat incendiaire, une poésie inconnue qui avaient bouleversé notre jeunesse...

J'ai retrouvé, dans la grande simplicité des chansons de jazz, la poésie à l'état le plus pur ; le sanglot prophétique d'airs populaires m'a été droit au cœur et je ne pense pas sans effroi à ce merveilleux lyrisme nègre que l'Europe ne connaît que par quelques revues théâtrales dont les danses et les chants ne sont que le signe d'une beauté plus intérieure.

Il faut découvrir le jazz dans les poèmes de Langston Hughes et tâter le poulx de cette grande race à travers les solos de Louis Armstrong ou les déchainements déraisonnables du *Saint Louis Blues*...

Ecoutez le grand poète du Missouri dont les fétards en habit se mouquent, voici quelques années, quand il ouvrait timidement les portes du *Grand Duc*, à Paris.

Le Jazz pleure-t-il parfois ?

Ils disent que le jazz est gai.

Pourtant, comme les vulgaires danseurs tourbillonnaient

Et que la nuit blémissait,

Une me dit qu'elle entendait le jazz pleurer

Lorsque la petite aube est grise !

Le jazz fut la première forme du surréalisme. C'est le premier besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient ; le jazz est même l'expression supérieure du surréalisme parce qu'il a été réalisé par des musiciens parfois anonymes et jamais cultivés qui se sont soumis à cette passion sans avoir contrôlé d'abord leur adhésion intelligente à ce lyrisme éperdu.

J'aurais pu, pour finir, parler de l'avenir du jazz et de son influence sur la musique sérieuse. J'aurais pu épiloguer sur l'influence de l'*Aunt Hagar's Blues* dont le thème a prodigieusement

servi Darius Milhaud dans sa *Création du Monde*. J'aurais pu examiner une certaine forme de jazz prétentieux que je n'aime pas quoique les musicologues tiennent le *Rhapsody in Blue* pour l'expression même du jazz. J'aurais pu parler de l'incompréhension épaisse de certains critiques musicaux dont l'un écrivait, il n'y a pas longtemps, qu'il préférerait le *Saint Louis Blues* de Ted Lewis à celui d'Armstrong...

Hélas ! j'aurais eu tant de choses à dire, que je préfère ne pas effleurer tous ces chapitres d'une œuvre dont la plus belle part est celle que je n'ai pas écrite...

J'ai publié cela en 1931 et je n'en renie pas un mot. Ce sont ces pages que je n'ai pas abordées il y a bien longtemps vers lesquelles je reporte aujourd'hui mon activité. Beaucoup d'éléments du jazz ont maintenant gagné le public. *Le Jazz Hot*, de Panassié et *Jazzmen*, de Frédéric Ramsey Jr. et Charles Edward Smith, ont apporté une solide contribution à l'étude de la musique syncopée. J'entends reprendre les éléments essentiels de l'histoire du jazz, avec les considérations artistiques, émotives, philosophiques, qui semblent s'imposer grâce au recul dont nous jouissons.

Le jazz est la part négro-américaine de la musique. Il a intéressé l'Europe dans la limite où il exprimait une rupture, une révolution, un point de départ. Chaque fois que j'ai rencontré des gens intelligents mais peu avertis, ils m'ont posé l'identique question : « Préférez-vous le jazz à la musique classique ? » Ou bien : « Le jazz vaut-il mieux que la musique classique ? »

Pour bien comprendre l'évolution du jazz parallèlement, ou mieux, comme un aboutissement de la musique classique, il me suffira de rappeler que la musique a subi au commencement du vingtième siècle une évolution qui a marqué son importance dans tous les arts. Il est bon de souligner cette constatation dès le début,

car elle aidera à restituer à la musique syncopée sa véritable valeur et son actuelle signification.

Une sorte de modification dans les qualités de l'émotion artistique se manifesta au début de ce siècle. Jusqu'à cette période, les canons de la beauté reposaient sur des concepts de clarté, de logique et de raison, soumis au contrôle de l'intelligence. Toute une part de l'activité humaine, la subconscience, avait été omise. L'homme n'accordait de considération qu'à la clarté raisonnable. Si l'on examine le champ où s'exerçait l'enthousiasme de l'art, on s'aperçoit que nos pères tendaient à créer, sous l'impulsion d'un harmonieux équilibre entre la raison et le sentiment.

Les travaux de Freud allaient bouleverser cette conception et c'est ainsi que, très vite, l'art évolua. Toute la poésie moderne, dans la tradition laissée par Arthur Rimbaud et Lautréamont, ne se comprend vraiment que dans la mesure de cette modification. Mœtérlink, Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Paul Eluard et tous les surréalistes ont collaboré à l'expression d'une nouvelle activité de la grandeur humaine.

En peinture, l'École de Paris préparait la voie à des enseignements plus neufs, plus audacieux, dont les témoignages vont de James Ensor à Salvador Dali ; sans oublier celui qui illustre généralement notre comparaison, le Douanier Rousseau, puisque, tout comme nos musiciens de jazz, il a créé de la beauté sans le savoir.

La profonde révolution de l'art musical américain est à mon sens aussi essentielle que celle qui, au seizième siècle, transforma définitivement la musique polyphonique exprimée par l'école wallonne et le fameux Roland de Lassus. Le jazz n'est pas une nouvelle musique : c'est

une conception neuve appuyée sur le rythme total, tandis que les compositeurs classiques avaient surtout été inspirés par la puissance de la mélodie.

Je n'ai évoqué cette analogie du jazz avec les autres arts que pour accuser exactement ma situation logique de critique en face de ce phénomène attirant, et montrer qu'opposer le jazz à la musique est aussi maladroit que si on demandait à la poésie moderne ou à la peinture surréaliste de valoir mieux que Villon ou Racine, Jérôme Bosch ou Breughel ! Ce qu'il faut rechercher, en réalité, ce n'est pas l'opposition mais le sens de la continuité, multiplié par l'enthousiasme d'un apport neuf.

La tâche du découvreur est difficile ! Quand la poésie moderne de Walt Whitman ou de Rimbaud naquit, nul ne comprit le message. Actuellement encore, le merveilleux effort surréaliste de Breton, d'Eluard et de Dali, est officiellement méconnu par les universités et les académies. Ceux qui étudient les aspects de ces manifestations ne peuvent le faire que difficilement parce qu'ils ne peuvent lier leurs constatations aux règles préétablies puisque, presque toujours, l'art nouveau rompt avec les règles préexistantes. Ce n'est que lorsque cet art a atteint son potentiel de vitalité, que sa radiation a gagné de proche en proche et s'est popularisée, qu'on peut tendre à le comprendre et à le codifier.

C'est ainsi qu'après une génération, la forme poétique que l'on prétendait ignorer a envahi le théâtre et le music-hall. Les publicités de la Cinquième Avenue ont même franchi le cap du surréalisme ! Est-il étonnant, dans ces conditions, que le jazz ait actuellement partie gagnée ? Seules, les vieilles générations repliées sur le passé continuent leur œuvre de nécrophagie et le nient.

C'est tout cela qu'il faut expliquer. Je voudrais imprégner ce livre des réactions de l'intelligence jeune en face du phénomène moderne, dont on ne découvrira la véritable portée que plus tard. Je voudrais que ceci marquât le début d'une nouvelle conscience critique qui aura à témoigner de sa puissance constructive dans tous les rapports que le jazz ne peut manquer d'avoir avec le théâtre et le cinéma.

En 1932, j'ai été choisi pour écrire la partie musicale de l'encyclopédie *Negro* ; c'est cette œuvre-là que je reprends aujourd'hui avec amour et ferveur, en rappelant que déjà en Europe, en ma qualité de président de clubs de jazz, j'avais été amené à diriger des sortes de séminaires où les intellectuels et les universitaires échangeaient des idées, écoutaient des disques, faisaient jouer des orchestres pour se livrer ensuite aux feux des commentaires et de la discussion.



Un professeur de l'Université Columbia a rédigé, il y a quelques années, une communication scientifique où il prétend que le jazz ne doit rien à la musique africaine. J'ai beaucoup de respect pour la science en général et les anthropologues en particulier, mais pareille affirmation me paraît l'expression même d'un grave contresens.

Comme tous les phénomènes artistiques, le jazz est le résultat d'une addition dont les termes sont à mon sens : la musique africaine, la musique française et américaine, et le folklore !

Il serait long et vain de dresser un bilan total du rôle de la musique africaine dans ses rapports avec le jazz ; et cela seul, peut-être, vaudrait l'étude attentive de tout

un volume. Je me borne à signaler que Coeuroy et Schaffner ont traité cette question intéressante dans leur livre, *le Jazz*.

Arrachons-nous aux attraits d'un examen trop technique pour essayer de mieux pénétrer ce qui s'est passé au cours de l'histoire même de l'esclavage. On sait que depuis le dix-septième siècle, des négriers inhumains, qui possédaient des rabatteurs sur toutes les côtes d'Afrique, transportèrent des cargaisons innombrables de nègres qu'ils vendirent en Amérique, où la main-d'œuvre des Peaux-Rouges avait été reconnue d'une exploitation impossible.

Ce crime contre l'esprit, contre l'intégrité humaine, restera certes une des plus douloureuses condamnations au casier judiciaire de ceux qu'on appelait les civilisés. Mais je n'ai pas à examiner les conséquences morales de ce trafic ; seuls ses développements dans ses rapports avec la musique qui va naître plus tard me retiennent. Ces pauvres êtres arrachés à leur pays, à leur foyer, à leur famille, étaient parqués comme du bétail et traités comme tel. Qu'avaient-ils pu emporter de leur hameaux de la brousse africaine ? Rien ! Aucune valeur matérielle ! Il ne leur restait que la puissance du souvenir et ce qui, au fond de leur cœur d'hommes simples, avait donné un, sens émotif à leur existence passée : le tam-tam.

Quiconque a visité l'Afrique et le Congo et a été témoin de scènes de tam-tam, peut retrouver la même expression, réfléchie après plusieurs générations, dans la mimique exaltée des batteurs de tambour de l'époque actuelle.

Les nègres installés dans les territoires de la Louisiane jouissaient au début, selon le prescrit catholique, de plus de liberté d'expression que dans les possessions anglaises

et puritaines. C'est ce qui explique que la cristallisation nécessaire s'opéra à la Nouvelle-Orléans et là seulement.

Le contrôle des Anglo-Saxons puritains sur les esclaves était si sévère qu'il éteignit rapidement toute survivance ancestrale. Au contraire, les nègres affectés pour la plupart à la culture des champs de coton dans la vallée du Mississippi, purent continuer, sans rupture, à exprimer leur folklore artistique. Pendant plusieurs générations, le culte du tam-tam survécut, essentiel, tout-puissant dans la vie sociale des esclaves. J'imagine aisément l'évolution qui se dessina. À la seconde génération, la langue française était devenue le moyen de communication avec, encore, des souvenirs de brousse et de langage africain. Puis peu à peu, l'héritage linguistique lui-même disparut. Le mode de transmission par la musique était destiné à survivre parce qu'il constitue une expression internationale en dehors du langage et ne se modifie pas de contrée à contrée.

Le soir, dans la cour réservée au quartier des nègres, devant les niches où les esclaves étaient enchaînés, quand ils avaient un moment de liberté, ils ressuscitaient, comme une force de solidarité, la transe et la splendeur fiévreuse des nuits tropicales.

Les parents avaient évoqué pour les enfants la brousse chaude, les nuits fraîches, les cases parmi les palmiers, les coutumes africaines et les fêtes de danse où le tam-tam rythmait la joie de la tribu...

Des voyageurs d'aujourd'hui m'ont décrit des scènes actuelles où les nègres dansent et chantent avec l'accompagnement éternel et monotone du tambour. Les participants, au premier battement, sont transis. Ils n'appartiennent plus à ce monde. Ni la raison ni la sensibilité n'ont de part dans leur exaltation. C'est une scène de transport

religieux, c'est l'envoûtement mystique et ensorceleur du rythme pur ! Les hommes et les femmes dansent en frottant les pieds, animés par des flexions du corps selon un mouvement continu et incessant. Ils s'agitent et se démentent jusqu'à épuisement ; et les historiens des mœurs africaines nous apprennent que généralement ces rassemblements durent des nuits entières.

Que restait-il de ces orgies sonores au moment où le jazz va naître ? Voilà ce qui intéresse notre étude. Le livre *French Quarter*, de Herbert Ashbury, consacre un chapitre entier à ces scènes publiques que le souvenir commun fait remonter à 1805 :

Lorsque les esclaves commencèrent à user de ce coin pour danser, tout l'endroit fut appelé *Place des Nègres* et plus tard *Congo Plains*, et la place elle-même à laquelle les esclaves furent confinés après le lotissement du quartier, fut appelée *Congo Square* et est encore ainsi nommée par les nègres de la Nouvelle-Orléans.

Ce témoignage ne laisse pas le moindre doute quant à la survivance africaine et il est certain que l'innovation du jazz dès sa naissance, je veux dire le rôle du *drummer*, vient en droite ligne des joueurs de tam-tam africains.

À la base du jazz, il y a donc la percussion rythmique africaine, mêlée à la musique populaire du folklore que les nègres de Louisiane découvrirent au bord du Mississippi.

Il n'y a pas longtemps, l'un de mes amis m'accompagna au *Savoy*, à Harlem, où nous restâmes à regarder les jeux de la batterie de Lucky Millinder et des *Savoy Sultans*. Mon ami, qui venait d'arriver du Congo belge, ne fut pas peu étonné de constater que les deux *drummers*, dans certains solos, accusaient exactement le rythme du tam-tam congolais et, bien plus, ressuscitaient à travers leurs gestes exaltés l'action même de leurs an-

cêtres africains. Il ajouta que certains mouvements du *Lindy Hop*, du *Suzy Q.* ou du *Big Apple*, qui sont les formes contemporaines des danses nègres, étaient très voisins des mouvements suscités chez les danseurs noirs par le tam-tam.

Dans la Louisiane, et particulièrement à la Nouvelle-Orléans, avaient survécu les traditions de la musique populaire française. Mais pour comprendre exactement ce qui s'est passé, il faut suppléer aux données scientifiques que l'histoire nous a laissées.



L'arrivée d'esclaves noirs se situe vers 1712. Le monopole en était réservé à la Compagnie du Mississippi qui, pendant les premières années, débarqua environ 7.000 nègres dans la « Cité du Croissant ». Vers 1725, il y avait une proportion de population comprenant environ 5.000 nègres pour 4.000 blancs. C'est à cette époque que le gouverneur Bienville rédigea son code noir qui, dans son premier article, visait les Juifs et les Nègres.

Vers la moitié du siècle, apparaît le marquis de Vaudreuil, qui essaie de ressusciter les splendeurs de la cour de Versailles. La Nouvelle-Orléans connaît la grande période de son développement. On compte six tavernes et il est interdit de vendre de l'alcool aux noirs et aux Indiens. C'était la période romantique où la Louisiane n'était colonisée que par des aventuriers qui cherchaient fortune sur les rives du Mississippi. Le problème du mariage était devenu une question angoissante à laquelle l'administration française trouva une solution en expédiant des filles de *petite vertu*, comme Manon Lescaut, qui étaient demandées en mariage dès leur débarquement,

sans considération qu'elles sortissent de la prison de Saint-Lazare ou de l'hôpital.

Pour la génération qui va suivre, l'existence de nombreux enfants de sang mêlé démontre que les colons, qui avaient créé des lois raciales inhumaines, se chargeaient souvent de les transgresser. C'est ainsi qu'une population intermédiaire, de quarterons et même de créoles, échappa lentement à l'esclavage. La fin du siècle voit la période de colonisation espagnole qui ne laisse que peu d'emprise, puisqu'en octobre 1800, la France redevient maîtresse de la Louisiane. La fécondité du commerce local et le développement des communications multiplient les tavernes, les cafés, les bouges, les salles de jeu, les cabarets louches où crouissent tous les bas-fonds pittoresques qui firent la réputation de cette ville tenue pour une des grandes haltes du plaisir.

Le nouveau siècle apporte des changements considérables ; la France vend la Louisiane à l'Amérique et, peu à peu, les traditions françaises vont disparaître les unes après les autres. C'est la période pittoresque des riches créoles, des planteurs de coton, des duels sous les chênes moussus, des maisons hospitalières ! Pendant ce temps, la musique française, qui s'est un instant rencontrée avec la musique espagnole, garde tous ses privilèges. On a même bâti un opéra français qui est le centre d'une radiation artistique extrême dans la vie sociale et nocturne de la Nouvelle-Orléans.

Mais les esclaves nègres ne fréquentent pas les théâtres. L'art musical auquel ils ont accès n'est autre que la musique populaire française qui traîne les rues et les carrefours. C'est-à-dire les chansons de folklore, les airs de danse de l'époque, les polkas, les mazurkas, les quadrilles, les marches, les pas redoublés de fanfares, et

les morceaux funèbres et mélancoliques que jouent les sociétés locales à l'occasion des enterrements.

Pendant longtemps, les nègres, esclaves ou libérés, vivront d'une vie toute repliée sur elle-même et les générations se succéderont entre les deux pôles musicaux de leur vie : le rythme africain et l'apport folklorique. C'est, par un étrange pouvoir des pointes, de ces deux contacts, que le jazz naîtra après plusieurs générations de frottement, d'usure, de compénétration, d'osmose !

Bientôt la guerre civile va affranchir les noirs qui, rendus à leur libre expression, en profiteront pour mener au grand jour la vie qu'ils cachaient jalousement.

Nous sommes à la période troublante et capiteuse d'une société aristocratique qui meurt lentement avec ses traditions sociales, ses codifications raciales désuètes, ses duels fanfarons et même les réjouissances de ses célèbres bals des Quarteronnes où apparaissaient les plus belles filles de sang mêlé qui étaient vite adoptées et entretenues par les galants planteurs. C'est au cours de ces bals et à d'autres manifestations publiques de plaisir que les nègres entendent des airs européens qu'ils transforment inconsciemment parce que leur instinct héréditaire leur donne un sens rythmique particulier de la musique ; et c'est ainsi que les chansons françaises et les marches passent dans le patrimoine nègre pour renforcer le rythme du tam-tam.

Vers 1850, des groupes masqués organisent annuellement des parades invraisemblables, dotées de défilés de musique populaire, qui prendront tout leur éclat aux fêtes du Mardi-Gras. Après 1880, la tradition des danses exaltantes de Congo Square continue. Dès qu'ils le peuvent, les noirs s'assemblent pour danser, comme leurs

ancêtres, au son du tam-tam ; mais déjà l'orchestre a subi une évolution.

La légende veut que le dimanche après-midi les nègres de la ville se retrouvent dans une cour abandonnée de la rue Dumaine où des couples envoûtés se balancent et massent le sol de leurs pieds lourds. Le spectacle n'a pas changé depuis les souvenirs que nous rapporta le correspondant d'un journal new-yorkais.

Bientôt, les cérémonies musicales des blancs sont adoptées par les noirs ; il y a des pique-niques, des excursions, des parties de campagne, des bals aux bords du lac, des enterrements dans les faubourgs où la musique est de stricte nécessité.

C'est alors que naît lentement, mais sûrement, une forme hybride et balbutiante qui n'a ni loi, ni règle, ni mesure, ni limite et qui, en un demi-siècle, conquerra le monde.

Vers 1890, des noirs qui ne connaissent pas la musique écrite doivent suppléer à leur ignorance par les ressources de mémoire et d'invention. Ils vont recréer ce qu'ils ont entendu en inventant les passages dont ils ne se souviennent plus et en ajoutant leur conception rythmique africaine. Ce sont pour la plupart des gens pauvres qui, ne sachant ni lire ni écrire, se sont transmis de père en fils des chansons mélancoliques qu'ils répètent dans les champs de coton ou sur les berges du Mississippi.

Lentement, insensiblement, s'opère l'adaptation de l'air aux circonstances ; les casseurs de cailloux ont des complaints accentuées avec des temps forts qui accompagnent le coup de marteau. Les marchands d'eau poussent de longs gémissements saccadés, les travailleurs du chemin de fer ont un répertoire spécial. Tout cela vit,

grouille, se développe et tend vers une cristallisation qui ne tardera pas à s'effectuer.

Les noirs qui ont le plus de dispositions sont choisis pour jouer aux fêtes musicales des blancs. Les pauvres ont été mis en contact avec les instruments les plus populaires. Il y a, à cette époque, une lutte des classes parmi les moyens d'expression musicale : les instruments nobles, comme le violon, le violoncelle et le piano, sont réservés à l'exercice des gens riches. Les noirs devront se contenter d'instruments de fortune laissés au rancart par les fanfares. La possession d'un vieux tuba ou d'une clarinette est un événement important dans la vie d'un nègre ; c'est une forme de libération qui va permettre à l'exécutant intelligent d'échapper aux travaux plus ingrats.

Dans certains bouges où ne fréquentent que les bandits et les travailleurs du port, on verra la main-d'œuvre musicale noire se substituer à la blanche parce qu'elle est meilleur marché. Ainsi, de jour en jour, la loi de l'offre et de la demande s'impose et des musiciens s'emploient dans la mesure où il y a des bals et des démonstrations. Une musique hybride sans nom, sans caractère, mais avec des caractéristiques rythmiques émouvantes, va se perpétuer dans les bas-fonds ; et les bourgeois se moqueront de cette forme grotesque qui semble condamnée à mourir rapidement.

Les premiers exécutants enrichissent leur répertoire d'airs français et locaux qu'ils ont retenus de mémoire et interprètent à leur façon. Des polkas et des mazurkas sont reprises par des nègres qui maltraitent la mélodie européenne et imposent la mesure de leur tempérament artistique rudimentaire avec des saccades, des accentuations, des contretemps et des *breaks* ! L'expression de

cette musique se fait remarquer par un don d'improvisation, par une sensibilité exarcebée et par un sens divinatoire de la mesure.

De 1880 à 1900, fleurit la période des quadrilles. Il s'agit d'une danse compliquée, aux figures géométriques et régulières en vogue dans les salons du Second Empire, puis qui gagna la province et l'étranger. C'est ainsi que des airs qui avaient fait les beaux jours des dames à crinoline se retrouvèrent, avec un recul de vingt-cinq ans, dans les bals de la Louisiane. Cela me permit de découvrir l'origine d'un air de jazz parmi les plus célèbres. Je connaissais par cœur la deuxième partie d'un quadrille qui avait fait battre les cœurs aux bals de Wallonie jusque vers 1914. C'est ce même air qui, à la Nouvelle-Orléans, envouta d'abord le bal des *Quadroons*, puis passa dans les réunions des gens de couleur. Les premiers orchestres noirs le jouaient, trituré et transformé, sous le nom de *Pratine*. Il fit fureur à l'âge d'or du *ragtime* et les premiers clarinettistes avaient improvisé un chorus qui s'altéra peu en un demi-siècle et est encore exprimé aujourd'hui selon les improvisations du début : c'est le fameux *Tiger Rag* !

Au moment où il apparaît, le mot *jazz* n'est pas encore né, la terminologie locale appelle ces morceaux des *Rambles*, des *Rags* ou des *Shouts*. Et c'est ainsi que de nombreuses marches françaises furent transformées selon un mouvement et une accentuation qui ont complètement modifié le thème original. Pour ma part, je me souviens très bien des marches d'où naquirent *High Society* et *Panama*. Il s'agit là d'une transfusion musicale qui constitue un des importants phénomènes de la musique américaine contemporaine. Il serait injuste d'ailleurs de ne pas rappeler qu'avant d'arriver à ce stade de la musique

de jazz évoluée, l'activité artistique nègre avait passé par une série de modes plus ou moins transitoires. Il y avait eu les berceuses ou *Coon-songs*, les chants des plantations, les airs de *cake-walk*, les complaintes mélancoliques qui vont devenir la base même du *blues* et enfin les chorals arrangés, codifiés, contrôlés par les pasteurs sous le nom de *spirituals*.

Nous voici aux premiers jours du *ragtime*. Ce n'est plus la musique folklorique de la Nouvelle-Orléans et ce n'est pas encore le jazz. C'est quelque chose d'étrange et d'indéfinissable dont les bourgeois rient. C'est un cri de lamentation et de transe qui va se perpétuer dans les cafés mystérieux du quartier noir. Toute la ville est hantée de bars crapuleux avec des noms qui illustrèrent les faits-divers et les crimes de l'époque. C'est là, dans ces serres chaudes où fleurissent l'alcool, le vice, le jeu, le scandale et la misère, que va s'épanouir la musique qui n'est pas encore baptisée.

Période incroyable qui constituera, dans une génération, la mine d'or du théâtre et du cinéma américains ! Les lumières rouges frémissent dans les nuits chaudes ; Tom Anderson, le cabaretier diabolique, est devenu le Roi de la Pègre du Quartier réservé. La débauche et le vice ont leurs parades et leurs légendes. Des guides de bonne compagnie renseignent sur les adresses : *The Green Book* ou le *Gentlemen's Guide to New Orleans*, le *Red Book*, le *Blue Book* ! On respire parmi ces pages naïvement crapuleuses le souvenir d'une faune romantique aujourd'hui disparue. Une clarinette module sa peine dans une petite rue éclairée au gaz, où sonnent les pas des agents de police. Les consommateurs coiffés de chapeaux melon, boivent des alcools lourds. Les femmes de la nuit écoutent mélancoliquement cette nouvelle musique

qui fait pleurer. Les journaux parlent de créatures qui appartiennent déjà au passé trouble de la cité : Mamie Christine, Lulu White, la tenancière du célèbre Mahogany Hall, Albie Reed qui exploitait une maison galante à Delord Street et qui fut gravement blessée par un mauvais garçon, Gertrude Livingston appelée la Reine Gertie, princesse du quartier réservé, les créatures diaboliques aux yeux cernés qui hantaient le cabaret du Real Thing, Kate Townsend, Minnie Haha et les pistes ensorcelées où se montraient les filles perdues de Josie Arlington et de la comtesse Willie Piazza !

Il ne reste plus rien de tout cela qu'une musique qui a conquis le monde. Il ne reste plus rien que le souvenir cruel des jours romantiques où les planteurs entretenaient les belles quarteronnes, se battaient en duel et dépensaient leur or.



Marchez religieusement à travers les vieilles rues de la Nouvelle-Orléans ; vous retrouverez les fantômes de ces créatures maudites ; peut-être au coin de Perdido, cette ombre qui se mêle à la nuit est-elle celle du beau marquis de Vaudreuil. Plus loin, là-bas, se trouve l'asile où fut conduit celui qui précipita la naissance du jazz lui-même... Un sanglot pleure encore dans les rues désertes du quartier français, mais ce n'est plus le premier cri tragique d'un art qui n'a pas de nom : aujourd'hui le jazz a droit de cité dans toutes les villes du monde.

II. DU TAM-TAM AU RAG TIME

AVANT que vers 1898, Emmanuel Perez, le premier cornettiste endiablé, n'apparût dans le quartier créole de la ville haute, une longue évolution anonyme conduisit lentement *la musique populaire* du tam-tam au *ragtime*.

Ashbury nous décrit les séances de tam-tam de Congo Square comme de véritables scènes africaines où plusieurs joueurs de tambour font entrer les nègres en état de transe. Il en fut vraisemblablement ainsi vers la moitié du siècle, mais peu à peu le contact des blancs avec leur musique mélodique passa chez les créoles et les noirs et il advint ce qui devait advenir : ce furent ceux-ci qui reçurent le message sacré tandis que les blancs, gonflés d'orgueil et de suffisance, restaient fermés à la tragique beauté du rythme africain.

La musique des nègres évolue du tam-tam primitif vers une musique d'ensemble. J'ai eu la bonne fortune de retrouver quelques pages d'une importance capitale qui permettront de comprendre exactement le passage du rythme pur à la polyphonie.

II. DU TAM-TAM AU RAG TIME

AVANT que vers 1898, Emmanuel Perez, le premier cornettiste endiablé, n'apparût dans le quartier créole de la ville haute, une longue évolution anonyme conduisit lentement *la musique populaire* du tam-tam au *ragtime*.

Ashbury nous décrit les séances de tam-tam de Congo Square comme de véritables scènes africaines où plusieurs joueurs de tambour font entrer les nègres en état de transe. Il en fut vraisemblablement ainsi vers la moitié du siècle, mais peu à peu le contact des blancs avec leur musique mélodique passa chez les créoles et les noirs et il advint ce qui devait advenir : ce furent ceux-ci qui reçurent le message sacré tandis que les blancs, gonflés d'orgueil et de suffisance, restaient fermés à la tragique beauté du rythme africain.

La musique des nègres évolue du tam-tam primitif vers une musique d'ensemble. J'ai eu la bonne fortune de retrouver quelques pages d'une importance capitale qui permettront de comprendre exactement le passage du rythme pur à la polyphonie.

En 1880 déjà, la musique syncopée était en gestation ; et toutes les conditions du phénomène se préparaient, ainsi que le prouve cet extrait de George W. Cable paru dans le *Century Magazine* en 1885 :

Les tambours étaient très longs, creusés, souvent construits d'une seule pièce de bois. D'un côté, ils étaient ouverts et de l'autre fermés par une peau de chèvre tendue. L'un était grand et l'autre petit. La peau tendue n'était pas martelée mais frappée sauvagement avec les doigts, les mains et même les pieds. Les mouvements étaient lents et véhéments sur le grand tambour et furieux et rapides sur le plus petit...

Parfois un amateur s'asseyait à même le sol, derrière le grand tambour, du côté qui était ouvert et il frappait les montants en bois avec deux baguettes. Le plus petit tambour était constitué d'une seule pièce ou de deux moitiés d'un très gros bambou venant des Indes de l'Ouest, et on dit que telle est l'origine du nom puisqu'on l'appelait le *bamboula*...

Un des instruments importants consistait en une gourde en partie remplie de petits cailloux ou de grains de maïs qu'on agitait violemment d'une main en la cognant dans l'autre paume. D'autres exécutants jouaient du triangle et d'autres manipulaient une sorte de harpe qui rendait un étrange son. On usait aussi d'un os de la mâchoire d'un bœuf, d'un cheval ou d'une mule qu'on raclait rythmiquement sur les dents. Parfois, le groupe était renforcé d'un ou de plusieurs barils que l'on frappait au moyen d'un os.

Mais l'instrument important comme qui dirait le premier violon, n'était autre que le banjo. Il avait quatre cordes et non six (méfiez-vous du dictionnaire). Ce n'est pas l'instrument de prédilection des nègres des États du sud de l'Amérique... mais pour une véritable orgie africaine où l'on met plus le haut du corps que les jambes et les pieds, c'était le moyen d'expression sensuelle et diabolique dont on se servait. Il n'y eut que les maîtres américains d'origine latine pour tolérer pareil bruit qui était gonflé par le rythme des tambours africains et le grattement du banjo.

Puis il y avait ce long cri d'un volume extraordinaire, d'une richesse et d'une vibration que nul instrument ne pouvait rejoindre :

Eh ! pour la belle Layotte ma mourri' nocent
Où 'nocent moi mourri !

Tous les instruments faisaient silence tandis que le cri amplifiait et gonflait avec une énergie fabuleuse pour s'éteindre peu à peu : *Yea-a-a-a !* alors reprenait le battement des sauvages tambours, des instruments et des grattoirs.

Parfois on ajoutait une flûte de Pan composée de trois roseaux de canne à sucre et que les nègres appelaient en anglais les *quills*. Tel était l'orchestre entier ! Toutes les valeurs de contraste que la discordance peut inspirer semblaient se précipiter sous le coup d'une folie frénétique dont les Africains n'ont jamais assez.

Ne voilà-t-il pas une description précise où nous présentons déjà tous les caractères du jazz ? Le rythme plus lent de la grosse caisse et plus rapide du tambour, l'apport rythmique du banjo et de la flûte de Pan, la voix rauque des chanteurs, l'arrêt des instruments pour un *break*, la reprise sauvage, le cri des noirs ponctuant leur satisfaction... et l'auteur conclut :

« Son contact avec le goût français, donne souvent à cette musique une grande délicatesse de sensibilité ».

Réfléchissons un moment à l'état de cette combinaison ; il ne s'agit plus d'un ensemble d'instruments de percussion, comme a voulu nous le faire croire Herbert Ashbury. Nous sommes en présence d'un corps musical constitué. Il ne s'agit plus de rythmes purs, mais d'un véritable orchestre qui tisse la toile de fond rythmique sur laquelle s'inscrivent les voix graves des chanteurs. On peut se demander quels étaient les airs ? Il s'agit, en réalité, de chansons créoles ! L'extrait cité par le témoin de 1885 provient d'une vieille rengaine de la Louisiane, appelée *Ma Layotte*. Depuis plusieurs générations, les nègres avaient transformé le français de leurs maîtres en un patois savoureux dont ils se servaient pour leurs thèmes.

Il est à souhaiter qu'un spécialiste étudie ces compositions qui constituaient, à vrai dire, l'introduction à la

musique de *ragtime*. Il faudra aussi s'attarder à la psychologie primitive de leurs textes. Ce sont généralement des mélées d'une race maudite qui a beaucoup souffert et à qui les valeurs de la nature offrent peu d'intérêt. Il n'y a, dans les couplets naïfs qui ont survécu, ni paysage, ni saison, ni verdure, ni rosée, ni soleil ! Le nègre est ramené aux cinq ou six fonctions qui déterminent le champ d'activité de sa vie. L'amour est sa fin la plus immédiate et impérieuse ; le sommeil est son baume ; la nourriture est sa force ; la danse son plaisir et sa joie ; le rhum lui dispense sa part d'évasion, tandis que la mort offre le seuil d'une nouvelle vie qui permettra peut-être au pauvre déshérité de retourner au paradis de ses ancêtres africains !

Nul n'a encore examiné attentivement cette période si féconde du folklore louisianais. Et il est assez étonnant de constater que les Américains n'en aperçurent pas le côté savoureux. Sa musique fut dédaignée, comme une manifestation dégradante et indigne appartenant à une race inférieure. Il fallut un Juif, Louis Moreau Gottschalk, pour découvrir et canaliser cette veine poétique. Il le fit quand le jazz ne s'était pas encore exprimé. Né de souche créole patricienne, ayant étudié la musique à Paris, il passa son temps à ressusciter les thèmes créoles tantôt plaintifs, tantôt envoûtants. Puis il organisa une tournée en Europe où il rencontra Dvorak qu'il enchantait avec ses rythmes neufs. Un critique européen écrivait de lui :

Rien ne peut être plus intéressant à entendre que les compositions de ces jeunes créoles. Écoutez la *bamboula* et vous comprendrez toute la poésie du climat tropical.

Vers 1890, les scènes africaines de Congo Square n'ont

plus lieu. Une évolution plus nette se dessine au contact des blancs.

George W. Cable n'avait-il pas conclu, en 1885, son vibrant témoignage, par ces mots :

Les temps ont changé et il n'y a plus rien à regretter des modifications qu'a subies Congo Square. Un enchantement auréole toujours son passé sombre. Il y a la toile de fond de l'esclavage, l'horrible poésie du faible opprimé par le fort... Les brisures (*rags*), la demi-nudité, les tambours appelés bamboulas, les danses et même le banjo ont disparu. Mais les bizarres mélodies et les apostrophes des amoureux noirs survivent.

Ceci est à n'en pas douter la première chronique qui emploie le mot *rag*. Contrairement à ce que croyait George W. Cable, la période du *ragtime* allait fleurir. Il faut pourtant noter un phénomène bizarre ! La musique de *ragtime* existe avant qu'elle ne soit baptisée et durera dans son appellation jusqu'à ce que le mot *jazz* apparaisse, vers 1916. Mais déjà à cette époque, les nouveaux aspects de cette nouvelle musique existent sous l'ancien vocable *rag*.

C'est ainsi qu'en 1914, Irving Berlin, interviewé par le *Theatrical Mirror* sur ce qu'on appelle *syncopation*, annonce :

La *syncopation* n'est rien d'autre qu'un nouveau nom pour le *ragtime*. Les compositions des vieux maîtres en étaient imprégnées de manière un peu primaire et grossière. La *syncopation* n'est autre que le *ragtime* moderne.

Irving Scherke, un auteur américain, donna à ce propos une explication que je rapporte par esprit de précision :

Il y a des années, dans un bal du Sud, l'un des nègres demandait à l'orchestre de répéter un certain morceau. À la demande : « Quel morceau ? » le nègre répliqua : « Celui qui avait une allure déchirée, (*ragged*), une sorte de *ragtime* ! Cette expression était si juste que

bien des années après avoir oublié l'auteur, les exécutants continuaient à appeler le morceau : *ragtime*.

Nous voici après 1890. Des musiciens noirs ont pu pénétrer au bal des Quateronnes où ils ont appris à jouer les polkas, les mazurkas, les quadrilles et les lancers, selon la tradition de Congo Square. Ce fut vers le même temps qu'on parla d'un grand improvisateur du nom de Louis Chauvin, qui jouait des airs qu'il ne retenait que de mémoire parce qu'il ne savait pas lire. Ce fut aussi le moment de la vogue des *ragtimes* composés par Scott-Jopplin, un étonnant musicien nègre qui publia même une opérette, et dont tous les airs firent fureur à l'heure des pianistes analphabètes comme Louis Chauvin ou Tom Turpin.

Nous devons à *Jazzmen*, à *Jazz Information* et à *Society Rag*, la plupart des détails sur les musiciens qui firent le jazz. Je me suis moi-même rendu en pèlerinage à la Nouvelle-Orléans et je me suis ainsi convaincu que le jazz débuta entre 1895 et 1898. La première trompette fut un créole du nom d'Emmanuel Perez. Buddy Bolden lui succéda, apportant à la population noire de la Nouvelle-Orléans la puissance d'une forte personnalité rythmique. Vers cette période, il y a plusieurs petits orchestres qui assistent aux bals intimes, aux piqueniques, aux enterrements et qui cherchent leur voie. On distingue le groupe de Robichaux ou d'Adam Olivier. Il n'y a alors aucun piano ni batterie, car les orchestres sont encore des orchestres de marche. Bientôt toutefois, les maisons hospitalières du quartier réservé feront une large consommation de cette nouvelle musique et Tony Jackson sera le premier pianiste de jazz. Il ne tarde pas que le métier de musicien ne devienne lucratif. Pendant les quelques jours de Carnaval, près de deux cents exécutants

sont employés. La carrière est courue par les amateurs et les professionnels.

Quand ils ne sont pas affectés aux bals ou aux « parties » du Carnaval, les meilleurs musiciens participent à des exhibitions publicitaires, sur des camions traînés de quartier en quartier. Bien malin aurait été celui qui eût pu prophétiser l'avenir de cette musique embryonnaire ! Des nègres ont, sans le savoir, découvert un nouveau procédé et ils continuent à jouer pour gagner leur vie, sans pressentir l'immense avenir qui leur est réservé. Naturellement, les lois inflexibles du milieu réagissent sur la formation de la musique syncopée. D'abord, les orchestres doivent marcher au pas dans les rues du quartier. Cette seule nécessité supprime l'usage du piano et de la batterie qui sont également trop encombrants pour être transportés sur les camions.

Il est même étonnant de penser que pendant plusieurs années l'âme rythmique du jazz sera absente de sa musique.

Buddy Bolden est, à ce moment, installé à Perdido. La légende prétend que, le jour, il rase et coiffe, tandis que, le soir, il prête ses services à des « parties » dansantes. Bientôt ses qualités d'instrumentiste et d'improvisateur le mettent en vedette et il forme un orchestre de cinq musiciens où lui-même joue du cornet, Jimmy Johnson de la basse à archet, Willy Cornish du trombone à piston, Willy Warner ou Frank Lewis de la clarinette et Brock Mumford de la guitare.

Buddy Bolden semble être le héros de l'âge d'or du jazz. Tous ceux qui l'ont connu en parlent avec émotion et disent qu'il fut vraiment l'âme agissante de la nouvelle musique. Certains soirs, prétendent les vieux té-

moins, installé au Lincoln Park, il soufflait de sa trompette comme un fou et les gens qui l'entendaient de l'autre côté du fleuve savaient que Buddy Bolden rappelait sa couvée.

Selon les derniers dires que j'ai recueillis, Buddy Bolden qui s'attacha d'abord à l'harmonica, commença à jouer en 1900 avec l'orchestre de Bennie Peyton. Vers 1902, il eut son propre orchestre qu'il modifia vers 1903. Après s'être organisé sans batterie, il en engagea une dans la personne de Cornelius Tilman ; et ainsi naquit inconsciemment le jazz. Lorsque Frank Lewis l'eut quitté, Buddy Bolden chercha à le remplacer et ne trouvant pas de clarinette d'une qualité transcendante, il dut faire appel au jeune Bunk Johnson comme trompette, tandis que Frank Dusen remplaçait Willy Cornish au trombone.

Pendant les années qui suivent, le groupe évolue. Tantôt c'est Bob Lyons qui est à la contrebasse, et Sam Dutrey joue de la clarinette. On trouve même Jimmy Palao au violon et un nommé Zino à la batterie.

En réalité, il se passe exactement le phénomène qui régit les orchestres d'aujourd'hui. Les groupes varient au gré des circonstances. Au début, le jazz n'est joué que dans un champs clos limité aux environs de la Nouvelle-Orléans, avec des « parties » au lac Ponchartrain et des engagements sur les bateaux du Mississippi.

Vers cette période, ce sont les mêmes musiciens et les mêmes orchestres qualifiés parfois de noms différents. La légende vante l'*Olympia Band* dont quelques personnalités restent hors pair : le clarinettiste Picou, le cornet Freddie Keppard et la batterie John Vean : un créole français du nom de Vigne, qui fut plus tard remplacé par Cotterelle. Les groupes échangeaient constamment leurs membres. Par exemple, après l'internement de Buddy Bolden, vers 1907,

l'*Eagle Band* reçoit quelques-uns de ses musiciens tandis que dans l'*Original Creole Band* nous retrouvons le guitariste Norwood Williams, le violoniste Jimmie Palao, le tromboniste Eddie Vinson, le clarinettiste George Baquet et le trompettiste Keppard.

À côté de ces groupes il y a d'autres orchestres, comme celui qui est dirigé par Emmanuel Perez : l'*Imperial Band*. Une autre formation obéit au chef John Robichaux, une autre est appelée le *Frenchmen Band*.

Peu à peu, la batterie qui avait été écartée, prend droit de cité. C'est elle qui formera le contrepoids nécessaire aux instruments de mélodie et elle va être soumise à un développement spectaculaire. De son côté, le piano qui avait été abandonné, réapparaît quand il s'agit d'orchestres qui sont employés dans les bals. C'est la période d'explosion de la vie nocturne à la Nouvelle-Orléans. Storyville, le quartier réservé, fait fortune. Les bars échelonnent leurs lumières rouges, dans les environs de Basin Street, tandis que les salles de jeu et les bouges ont besoin de gaieté et, partant, de musique.

La loi du milieu va conditionner encore l'existence des orchestres. Il est impossible d'avoir recours aux groupes bruyants qui jouent sur les camions. D'autre part, le sens du luxe et même de la luxure appelle l'usage d'instrument plus nobles. C'est ainsi que le piano va développer la création d'une polyphonie qui ne retrouvera son équilibre que lorsque cet instrument aura rejoint ceux qu'on employait déjà, de façon à former un ensemble bien balancé.

Jusqu'à ce moment les joueurs de *ragtime* n'ont guère été que des amateurs autodidactes, mais le jeu du piano ne s'apprend pas comme celui de la trompette ! Les pianistes doivent connaître la musique et les premiers d'entre eux, qu'on appelait les professeurs, apportent un peu de

coordination au nouvel art sauvage et diabolique. Le répertoire se forme lentement. Chaque groupe a ses airs préférés ; celui de l'*Eagle Band* a hérité des morceaux de Buddy Bolden, tandis que l'*Olympia Band* en a intronisé d'autres dont certains ont survécu jusqu'à ce jour : *High Society*, *Panama*, *Tiger Rag*, *Muskrat Ramble*, *Cettyburg*, *Milneburg Joys*. On a beaucoup épilogué sur la valeur de ces premiers orchestres et de ces premiers musiciens. Bunk Johnson est aujourd'hui à San Francisco ou à Los Angeles et a beaucoup de succès. Un autre a joué du jazz pendant trente ans et est resté égal à lui-même, c'est Sidney Bechet. En vérité chaque époque a sa conception et il est difficile d'apporter un jugement absolu sur les valeurs relatives des anciens musiciens. Toutefois il faut, si l'on veut se rendre un compte approximatif de ce que pouvait être cette musique, écouter deux séries de disques qui en ont restitué les qualités intrinsèques.

La première est celle de Jelly Roll Morton, appelée *New Orleans Memories* avec un *Blue Book* imité de celui de Tom Anderson, où Charles Edward Smith a commenté avec amour cette période qu'il aime tant. Jelly Roll Morton a tâché de rendre l'impression exacte de la troublante époque où le *ragtime* vivait, sans que nous ayons le témoignage du disque. Il reprend de vieux thèmes et essaye de ressusciter l'émotion qu'il a ressentie lorsqu'il était enfant.

La deuxième série, publiée par la firme Delta, entre mieux encore au cœur de la question. On est parvenu à retrouver de vieux musiciens et à leur faire interpréter les bons classiques. Le choix des joueurs a été composé intelligemment : Henry Rena est à la trompette ; Big Eye Louis Nelson et Alphonse Picou à la clarinette, James Robinson au trombone, Willie Santiago à la guitare, Joseph Rena à la batterie et Albert Glenni à la basse.

Ces exécutants ne peuvent être comparés à ceux d'aujourd'hui. Ils n'ont pas la perfection technique de leurs confrères, jouent parfois hors ton, mais peut-être ont-ils plus d'inspiration.

Quand on envisage la hiérarchie des personnalités, la comparaison est difficile, quoique Jelly Roll Morton ait précisé que King Bolden était le plus puissant joueur de trompette qu'il eût jamais entendu. Cela d'ailleurs ne m'étonne pas. De nombreux musiciens, selon leur gré, formulent des choix qui paraissent contraires à la logique. Il semble bien que le passé prête aux anciens joueurs une auréole qu'ils ne méritent pas toujours. Les vrais amateurs de jazz se sentent amoureux de cette première forme de la musique syncopée. Il semble que nous nous retrouvions tout à coup en pleine source ! Nous sommes malgré nous confrontés avec ce qui fut la grandeur balbutiante du jazz et ce qui reste peut-être son vrai potentiel. Avec leurs imperfections techniques ces vieux musiciens me touchent profondément. La conception rationnelle et systématique du jazz actuel a vraisemblablement trop négligé leur pouvoir d'envoûtement. La question se pose de savoir si la musique américaine devra s'en inspirer ou si elle se développera selon les principes du *swing*. On a l'impression que la commercialisation des marchands a faussé l'équation du jazz comme elle a faussé le problème du cinéma.

Le cinéma était un art indépendant qui devait mûrir selon des lois propres, dégagé du théâtre et de la littérature. Charlot et quelques autres ont fait du cinéma ; actuellement les nouveaux techniciens réalisent un cinéma qui n'est qu'un parasite de la littérature. De même, le jazz était un art d'improvisation qui devait se développer comme les pionniers l'avaient senti, loin des conceptions orchestrales périmées et des combinaisons tuberculeuses

des arrangeurs. King Bolden, Alphonse Picou et toute l'école de la Nouvelle-Orléans ont joué du jazz ; les autres, maintenant, font de la musique.

Mais à travers la gaucherie et la naïveté des premiers exécutants, quelle séduction et quelle puissance ! Il y a plus de potentiel dans ces expressions maladroites que dans la plupart des arrangements présents. Cette forme démontre que le jazz est un art qui vient du cœur et s'adresse au cœur. La technique n'est qu'un moyen d'expression ; ce qui compte, c'est la frénésie et la transe ! Les vieux auteurs disaient en matière d'éloquence *SI VIS ME FLERE DOLENDUM ES* (*Si tu veux me faire pleurer, pleure d'abord toi-même*). Pour convaincre, il faut être convaincu soi-même ou, en matière de jazz : « Si tu veux me mettre en état de transe, sois d'abord en transe toi-même ! »

En réalité, certains musiciens, aussi talentueux qu'avisés, ont cru pouvoir suppléer au phénomène de la création spontanée qui vient du cœur par une organisation systématique de l'intelligence. Ils ont voulu remplacer l'improvisation par l'arrangement. Tel est le danger ! L'improvisation collective donne souvent pas sa propre vertu de contagion, des étincelles de génie. L'arrangement n'est qu'un substitut difficile et compliqué. Il faut un créateur de génie comme Duke Ellington pour remplacer la chaude sensibilité par la froide intelligence.

Pour ma part, ce qui m'a toujours attiré dans le jazz, ce n'est pas la qualité d'une recherche savante ou d'une technique parfaite, c'est au contraire l'art naïf et direct de gens qui ont quelque chose à dire et qui l'expriment tout naturellement. Le jazz est un retour au primitif, à la puissance de l'instinct et lorsque certains veulent transformer cette forme d'art en une conception savamment préparée, ils ont tort ; c'est comme si un amateur de bois

congolais s'avisait de remanier les fétiches selon une transposition technique qui pourrait rejoindre la perfection de Rodin ou de Bourdelle. Le jazz a moins besoin d'intelligence que de cœur ! Les musiciens de la Nouvelle-Orléans n'avaient que cela à nous donner. C'est pour cela que je les aime et j'espère qu'on n'oubliera pas leur leçon !

III. NAISSANCE DU JAZZ

Nous avons essayé de décrire l'origine du jazz dans ses premiers balbutiements. Nous sommes toujours à la Nouvelle-Orléans et, pendant quelques années, la musique syncopée reste un phénomène purement local qui ne gagnera son universalité que beaucoup plus tard, grâce au phonographe et à la radio.

Nous avons déjà esquissé le processus de formation qui est le résultat d'une série de causes qui s'interpénètrent. Tout est logique dans cette évolution ! Les éléments circonstanciels les plus occasionnels ont influé sur elle jusqu'au moment où l'usage et l'expérience fixent empiriquement certaines lois qui seront d'ailleurs perpétuellement revisées.

Au début, la nouvelle musique a des expressions qui confinent souvent au grotesque et au burlesque. De même que certains nègres se coiffaient du haut de forme et se blanchissaient la bouche dans des scènes de dérision, le *ragtime* cherche sa voie aux limites de la bouffonnerie et du mépris. C'est une musique populaire qui est symbolique du prolétariat qui la crée. C'est une revanche du

III. NAISSANCE DU JAZZ

Nous avons essayé de décrire l'origine du jazz dans ses premiers balbutiements. Nous sommes toujours à la Nouvelle-Orléans et, pendant quelques années, la musique syncopée reste un phénomène purement local qui ne gagnera son universalité que beaucoup plus tard, grâce au phonographe et à la radio.

Nous avons déjà esquissé le processus de formation qui est le résultat d'une série de causes qui s'interpénètrent. Tout est logique dans cette évolution ! Les éléments circonstanciels les plus occasionnels ont influé sur elle jusqu'au moment où l'usage et l'expérience fixent empiriquement certaines lois qui seront d'ailleurs perpétuellement revisées.

Au début, la nouvelle musique a des expressions qui confinent souvent au grotesque et au burlesque. De même que certains nègres se coiffaient du haut de forme et se blanchissaient la bouche dans des scènes de dérision, le *ragtime* cherche sa voie aux limites de la bouffonnerie et du mépris. C'est une musique populaire qui est symbolique du prolétariat qui la crée. C'est une revanche du

peuple qui souffre, sur la bourgeoisie apathique toujours attachée aux vieux concepts périmés.

Les intellectuels et les blancs de la Nouvelle-Orléans raillent aisément cette manifestation d'un art populaire qu'ils ont tendance de confondre avec les pitreries du *cake-walk*. Bientôt la musique syncopée se développe. La loi de l'offre et de la demande s'impose. Les joueurs de jazz habillés comme des clowns font des grimaces sur les camions publicitaires, à la grande joie des gamins et à l'ahurissement des rentiers sages. De petits orchestres apparaissent aux cérémonies mortuaires ou suivent les « parties » galantes qui se tiennent à Milneburg, au lac Pontchartrain. Des chanteurs noirs sont invités à se produire dans des réunions privées ou à des clubs ; les maisons du quartier réservé emploient enfin des groupes noirs dont la musique se révèle propice à l'atmosphère de gaieté et de dépense.

Telle est la maigre semence qui est jetée et qui sans qu'on puisse s'y attendre va germer si miraculeusement ! Quelques musiciens ont lancé un nouveau message, sans le savoir, et l'on va assister à un extraordinaire épanouissement musical qui révélera aux jeunes générations un pouvoir d'incantation inconnu.

Ce qui est étonnant, c'est qu'un nouvel esprit artistique soit ainsi né. Le phénomène d'improvisation en état de transe est déclenché, chose bizarre, à un moment où tout l'art est en train d'évoluer et de rompre les amarres qui le reliaient aux vieilles formes classiques. La peinture s'évade de l'académie et cherche l'aventure. Il ne tardera pas que les rêves éveillés, si naïfs et si chaleureux, du Douanier Rousseau soient appréciés ; les intellectuels d'Europe commencent à subir l'envoûtement et la beauté de l'art nègre ; la poésie cherche sa voie sur les

routes difficiles de la subconscience, du dadaïsme et du surréalisme.

Il y a quelque chose de nouveau dans l'air, dans les sensibilités, dans les cœurs ! À la longue, à la Nouvelle-Orléans, les blancs eux-mêmes sont intéressés par l'art syncopé et tâchent de trouver une explication à l'engouement des foules.

Rapidement, le succès des nègres oblige les blancs à s'adapter ; c'est ainsi que Jack Laine, un joueur de tambour, transforme son petit orchestre qui sera dorénavant appelé le *Jack Laine Ragtime Band*. Il semble même que cette nouvelle musique soit un ferment de réconciliation entre les deux prolétariats. Les axiomes raciaux, qui servent une classe aisée désirant défendre ses privilèges, ne peuvent avantager les musiciens blancs qui sont aussi déshérités que leurs frères noirs. Ils deviendront solidaires devant le même effort à accomplir et le même pain à gagner. L'orchestre de Jack Laine était composé de blancs et de noirs : Jack Laine, drummer ; Achille Baquet, clarinette ; Laurent Vega, cornet ; Dave Perkins, trombone ; Willie Guitart, contrebasse ; et Morton Abraham, guitare. Cette première formation sans piano a beaucoup de vogue et popularise des airs qui surgissent de partout et de nulle part.

Vers 1905, l'orchestre original est transformé et porte le nom de *Reliance Brass Band*. Yellow Nunez est à la clarinette, Johnny Lala et Manuel Marlow au cornet. Jules Casoff au trombone, Mike Stevens à la petite caisse et Jack Laine à la grosse caisse. La composition même de ce groupe démontre à toute évidence qu'il s'agit d'un orchestre de marche.

Comment dépeindre l'atmosphère de la Nouvelle-Orléans dans les premières années de ce siècle ? Le rag-

time fleurit, méprisé par la population bourgeoise et salué par l'enthousiasme de quelques jeunes gens qu'on tient pour des fous. Pour le mépris, il suffira de se reporter à un article du *Times Picayune* de 1918, si on veut être convaincu :

Qu'est la musique de *jazz* et le *jassband* ? Le *jazz* fut une manifestation d'un caractère dégradant pour le goût de l'homme, qui hélas ! n'a pas encore été nettoyé par la civilisation. On pourrait à la réalité aller plus loin et affirmer que la musique de *jazz* est une histoire indécente malgré les syncopes et les contrepoints. À ses débuts, on ne l'entendait honteusement que derrière les portes closes et les rideaux tirés mais comme c'est le propre de tous les vices, il s'est popularisé jusqu'à gagner des quartiers honnêtes où il n'était toléré qu'à la faveur de son côté burlesque... En matière de *jazz*, la Nouvelle-Orléans est particulièrement intéressée depuis qu'on a prétendu que ce vice musical est né ici et qu'il devait son origine à des coins plus que douteux au fond des quartiers les plus populaires. Nous nous refusons à une reconnaissance de paternité, et à la faveur de tels racontars, il nous plaît d'être les derniers à accepter pareille sauvagerie au milieu d'une société courtoise. Là où le *jazz* a jailli, nous nous ferons un devoir civique de le supprimer !...

L'auteur de cet article est probablement de ceux qui n'ont jamais pardonné les origines du théâtre, car le théâtre aussi est né en des circonstances sur lesquelles les éducateurs préfèrent ne pas insister.

Il est curieux de relire cette opinion de 1918. En une génération les intellectuels de la Nouvelle-Orléans ont été convertis ; en 1944, l'administration de la cité, les principaux citoyens et les deux journaux ont applaudi à la création d'un musée du *jazz* !

Jusque vers 1910, le *ragtime* est une plante qui a besoin du terrain de la Nouvelle-Orléans. Lorsque les blancs y font allusion, ils disent, avec un geste de mépris du côté du quartier créole ou du quartier nègre : « Le *jazz* vient de là-bas ! » C'est que la Cité du Croissant est devenue

la capitale d'une nouvelle passion. Chaque soir, quand les réverbères s'allument et que les bourgeois ne sortent qu'avec prudence, d'étranges mélées rythmiques jaillissent dans tous les quartiers. Bientôt dans les salles de danse, dans les tavernes mal famées, dans les maisons hospitalières rutilantes de marbres et de dorures, dans les caveaux empuantis qui sentent le relent d'alcool de contrebande, la même plainte syncopée s'exhale.

Tom Anderson, le chef du quartier réservé, tient un bar qui constitue la mairie de cette zone du vice. Le roi du plaisir connaît par leur petit nom tous les individus louches, les bandits, les joueurs, les êtres perdus de passion, les riches désœuvrés qui forment l'élément actif de sa comptabilité sentimentale. Ceux-là qui détiennent l'argent sont alignés du côté crédit. Au débit, il y a ceux qui sont payés pour la joie des autres : les barmen, les garçons, les danseurs, les patronnes ventripotentes à colliers de perles, les filles marquées par la dégradation de l'alcool et de l'insomnie, les musiciens blancs, les chanteurs noirs aux lèvres roses, dont la mission est de faire du bruit, de garder les clients en état d'exaltation et de les faire payer.

Entendez-vous ce long cri mélancolique, cette mélodie d'une race opprimée qui chante son malheur et sa tristesse ? Cette cantate lente et majestueuse, qui tient du *spiritual* et de la musique funéraire, va devenir le *blues*. Nul ne sait encore ce que c'est, mais déjà les cœurs sensibles pleurent.

Chez la comtesse Willy Piazza, au Ranch 101 ou 102 ; chez Lulu White, la tenancière du *Mahogany Hall* ; chez Josie Arlington, chez Pete Lala, partout où il y a une porte qui reste ouverte dans la nuit, des musiciens gagnés eux-mêmes par la nouvelle folie oublient leurs

ennuis, les viveurs et les femmes faciles. Ils ferment les yeux pour mieux recréer un art bouillant qui est en eux comme un sortilège.

C'est la grande période inconnue de cet art qui n'a pas encore de nom. Un géant a exprimé sur son cornet criard les états d'âme de toute une génération : Buddy Bolden. Il devient célèbre, on l'appelle *King Bolden*, les femmes le suivent dans la rue, il électrise les cœurs simples, les pianos claquent au fond des bouges et d'autres sont déjà là qui continuent suivant sa tradition lorsqu'il part pour être interné dans une petite ville de la Louisiane.

Un orchestre blanc, appelé *Giardina Ragtime Band*, fait alors fureur. Il est composé de Giardina au violon, Ragas, au piano, Edwards au trombone, Baquet à la clarinette, Vega au cornet et Sbarbaro à la batterie.

La maison de Josie Arlington devient le centre de la gaieté nocturne ; la tenancière occupe une maison luxueuse de Basin Street qui fait sa publicité dans le *Blue Book* édité par Tom Anderson : *A Palace fit for a King !*

Après avoir dispensé le *ragtime*, l'alcool et l'amour vénal, par le truchement de ses musiciens, de ses barmen et de ses octoronnes, Josie s'installe à la rue de la Douane, puis ouvre l'*Arlington Annex* à la rue de l'Esplanade, pour passer ensuite dans une dépendance de Tom Anderson ; elle va de lumière rouge en lumière rouge !

C'est chez elle qu'un jeune pianiste s'exerce pendant les nuits d'orgie. Il s'appelle Ferdinand Morton et portera bientôt le nom grotesque de Jelly Roll Morton dont les filles de petite vertu le gratifient.

Il était né en 1885 dans une petite cour voisine, et était devenu apprenti-coiffeur. Il aurait continué à pro-

fesser ce métier ingrat s'il n'avait entendu un jour, à Lincoln Park, la musique troublante de Buddy Bolden qui l'avait envoûté pour toute sa vie. Il a lui-même évoqué l'ivresse de ces chaudes nuits :

Oui, chaque fois qu'il y avait un soir tranquille au-dessus de Lincoln Park qui se trouvait à dix ou douze milles du coin où nous trainions, dans le but de réaliser une meilleure publicité, en quelques instants, Buddy Bolden attrapait sa grande trompette, la dirigeait vers la cité et y soufflait son appel... Et ainsi toute la ville était au courant que Buddy était là... et bientôt le parc commençait à se remplir...

Telle est l'origine de l'inspiration de Jelly Roll Morton qui jouait sur le piano de Josie Arlington les thèmes qui l'avaient ému aux jours de sa jeunesse. Devant les portes ouvertes, d'autres gosses appelés par la même passion écoutaient religieusement. Un de mes amis qui quitta la Nouvelle-Orléans un peu avant la guerre de 1914, m'a décrit cet enthousiasme :

Nous étions collés contre les murs, attentifs et soucieux. Les policiers marchaient lentement sur les trottoirs et nous nous cachions jusqu'à ce que le pas des souliers à clous s'éteignît dans l'ombre. Puis nous reprenions notre veille. Des gémissements de femmes ivres sortaient des corridors. Nous connaissions déjà l'odeur violente de l'alcool et du vice. Puis soudain un silence passait au centre de la nuit, un nouvel air touchait nos cœurs, un nouvel art vivait par lui-même. C'était un chant éternel qui nous rejoignait et qui coulait en nous à la vitesse du sang dans nos veines. Envoûtés, nous retournions chez nous en chantant des *blues* ou des *stomps*.

Bientôt un jeune nègre reprit la couronne de King Bolden et fonda le *Magnolia Band*. C'était Joe Oliver qui, fasciné par le nouvel appel, s'était mis à jouer du cornet. Son orchestre était composé de Kid Ory au trombone, Johnny Dodds à la clarinette, Edward Polla au violon, Edward Garland à la basse et Henry Zino à la batterie. Ce fut une révolution chez les amateurs. Déjà

les premières grandes individualités étaient apparues. Les joueurs qui allaient composer le noyau de l'*Original Dixieland Jazz Band* étaient à pied d'œuvre. Les musiciens se consacraient à une technique plus solide, des adolescents s'initiaient et se mêlaient aux professionnels.

Là-bas, un enfant noir comme du charbon, aux lèvres de corail, écoute religieusement à côté d'un bambin blanc pâle aux prunelles fiévreuses et aux lèvres minces. C'est le jeune Louis Armstrong qui partage ses impressions de *ragtime* avec Léon Rappolo.

Plus tard nous retrouverons Louis, le Roi du Jazz, celui qui a donné un sens à la musique américaine ; mais Rappolo ne nous appartiendra pas dans la mesure où nous l'aurions désiré.

Quel est le destin bizarre et contradictoire qui va s'acharner sur ces deux êtres ? Un jour de Noël, ou de Nouvel An, Louis Armstrong tire un coup de revolver pour célébrer le réveillon. Aussitôt on l'arrête et on l'envoie au pénitencier où il apprendra d'abord à jouer du tambour, puis à souffler dans un clairon et, enfin, à manier un cornet avec une technique qui va émerveiller le monde.

Quant à l'autre, Léon Rappolo, il joue peut-être déjà de la clarinette ; le soir il retrouve son ami Emmet Hardy, avec qui il répète les nouveaux airs. Il faut que tous deux se pressent car leurs jours sont comptés ! Le jazz les ensorçèle, les brûle, les consume ! À peine Léon Rappolo aura-t-il le temps d'inscrire sur la cire de l'éternité une dizaine d'improvisations. C'est la mesure de son immortalité, la destinée du grand clarinetiste l'entraînera dans une triste existence à la même maison de santé où Buddy Bolden avait été envoyé en 1907.

Sous quelque forme qu'il apparaisse, sous quelque nom qu'on le désigne, un art est né qui va vivre et se multiplier. La musique syncopée trouvera pour sortir de Louisiane, le débouché naturel du Mississippi où les bateaux d'excursion remontent vers le nord, avec des orchestres qui font la joie des populations.

Actuellement, la batterie a été incorporée dans tous les orchestres. C'est l'élément nécessaire qui va devenir le centre rythmique autour duquel s'inscrira le *ragtime*. Au début, le rôle du joueur de batterie est très spectaculaire, celui-ci doit partager son agilité ou sa sauvagerie entre de nombreux bruits qui le sollicitent et déchainent les occasions de rire du public. Les instruments de percussion de Congo Square sont dépassés ; l'appareil « à bruit » est organisé de manière à être actionné par un seul homme : il comprend une grosse caisse et un petit tambour autour desquels sont rangés une série d'autres moyens de percussion.

Un petit incident va avoir de grandes conséquences. Un comédien célèbre à Chicago passe en tournée à la Nouvelle-Orléans et, envoûté par la nouvelle musique, il décide d'emmener avec lui le *Tom Brown's Band* qui, il en est certain, créera une grosse sensation de curiosité sur les bords du lac Michigan où il sera engagé au *Lamb's Cafe*.

Mais avant que Chicago ne soit atteint, des villes du Middle West sont déjà touchées par le moyen de communication du Mississippi ; Memphis, Saint Louis, Kansas City raffolent du *ragtime* et chaque fois que les bateaux arrivent à quai, des ribambelles de gosses sont à l'écoute et apprennent ainsi les thèmes improvisés.

Un noir de Memphis, William Christopher Handy, fait des tournées avec un groupe de minstrels. Un jour, au

bord du fleuve, il entend la grande mélodie qu'il mûrira patiemment jusqu'à ce qu'il écrive le *St. Louis Blues*.

Le jazz va gagner l'Amérique. Des compagnies de chanteurs ou d'entertainers circulent de ville en ville. On a tort de croire que la Nouvelle-Orléans détient encore seule le privilège de la musique syncopée. Déjà, une ville comme Philadelphie a subi l'appel et un jeune noir du nom de Louis Mitchell, qui se destinait au théâtre, bifurque brusquement vers le *ragtime*. Dans une petite ville du New-Jersey, par un miracle de transmission inconnu, un jeune pianiste, James P. Johnson, a entendu les premiers balbutiements et essaye de les constituer. À partir de 1900, Louis Mitchell exécute des tournées où le jazz et le music-hall ont partie liée, tandis que James P. Johnson fait éclater les premières syncopations sur le piano de l'orchestre de Barron Wilkins, dans un cabaret de New-York.

À la Nouvelle-Orléans, cependant, la vie reste égale à elle-même. Les orchestres se succèdent et ressuscitent. Les maisons changent de nom, mais la lumière rouge subsiste. Spencer Williams passe son enfance dans la maison de sa mère adoptive, Lulu White, la tenancière de *Mahogany Hall*. Chaque soir c'est une orgie de bruits, le *ragtime* jaillit de la maison de Mamie Christine ou, plus loin, du bal de Queen Gertie. Spencer Williams consacre des nuits à se pénétrer des thèmes populaires qui l'ensorcèlent et le mèneront tout naturellement à la création émouvante d'*Ain't got Nobody* et de *Basin Street Blues*. Parmi les blancs, de jeunes amateurs se font remarquer. Larry Shields est engagé par Tom Brown. Un peu plus tard, au *Ranch 102*, un trio composé de Alcide Nunez à la clarinette, d'Henry Ragas au piano et de Johnny Stein au tambour, fait les beaux soirs du quartier réservé.

Entretemps, vers 1914, Josie Arlington est morte. Elle a ordonné la construction d'un monument funéraire somptueux avec du marbre et des dorures selon le style grandiloquent de l'*Annexe*. Et, pendant quelques mois, la vie continue dans le quartier réservé, chaude et vibrante. Il ne tarde pas que l'administration communale n'installe une signalisation lumineuse rouge à côté du tombeau de Josie Arlington. Si bien que, comme on le murmure dans les rues louches, même morte, le tenancière veille encore sur un *Red Light District*.

Un soir, mon ami rentrant de voyage, désire entendre l'orchestre de l'*Annexe*. Il sort de la gare, monte dans une voiture et demande d'être conduit chez Josie. Il est surpris de voir les détours pris par le conducteur et finalement arrive devant le cimetière où il lui est donné de contempler le monument de Josie Arlington, auréolé de lumières rouges. Il comprend la confusion. La tombe de la Madame était devenue une curiosité de la ville ! Il ne lui reste qu'à revenir vers le quartier réservé où toutes les portes ouvertes clament leur *ragtime*. Il entre au *Ranch 102* où Ragas caresse l'ivoire des touches, une femme danse aux sons d'un nouvel air que l'orchestre a repris d'un vieux quadrille. Le *Tiger Rag* vient de naître et les innovateurs de l'*Original Dixieland* se préparent à entreprendre le voyage de l'immortalité, tandis que l'*Original Creole Band*, le *Louisiana Six* et le *Kid Ory's Band* sont déjà loin de la Nouvelle-Orléans.

IV. LES PIONNIERS DU JAZZ

IL EST difficile, à travers un livre comme celui-ci, de distinguer exactement les évolutions significatives de la vie du jazz. Les périodes se chevauchent, les orchestres se mélangent, les musiciens se perdent et se retrouvent. Le jazz vit mais il n'a pas encore de nom ! L'enfant vient à peine de quitter son berceau.

En 1910, Jelly Roll Morton et Tony Jackson sont à Chicago. À ce moment, le ragtime n'est que la toile de fond burlesque de scènes comiques. On parle de l'orchestre de *Sugar Johnny* qui se fait applaudir dans un bouge ! C'est l'heure où le jazz se met en quête de travail, à travers le monde.

Je me souviens à l'exposition de Bruxelles, en 1910, avoir été témoin d'une scène de *cake-walk* qui captivait la foule. C'étaient des nègres habillés de vêtements à carreaux, avec la bouche blanchie, qui dansaient au son d'un petit orchestre composé d'un piano, d'un banjo et d'une batterie. Ce fut mon premier contact avec la musique syncopée.

En 1920, lorsque la passion du jazz me posséda, je courus les marchands de disques et je fus longuement sollicité par un orchestre dont nul n'a jamais parlé ;

IV. LES PIONNIERS DU JAZZ

IL EST difficile, à travers un livre comme celui-ci, de distinguer exactement les évolutions significatives de la vie du jazz. Les périodes se chevauchent, les orchestres se mélangent, les musiciens se perdent et se retrouvent. Le jazz vit mais il n'a pas encore de nom ! L'enfant vient à peine de quitter son berceau.

En 1910, Jelly Roll Morton et Tony Jackson sont à Chicago. À ce moment, le ragtime n'est que la toile de fond burlesque de scènes comiques. On parle de l'orchestre de *Sugar Johnny* qui se fait applaudir dans un bouge ! C'est l'heure où le jazz se met en quête de travail, à travers le monde.

Je me souviens à l'exposition de Bruxelles, en 1910, avoir été témoin d'une scène de *cake-walk* qui captivait la foule. C'étaient des nègres habillés de vêtements à carreaux, avec la bouche blanchie, qui dansaient au son d'un petit orchestre composé d'un piano, d'un banjo et d'une batterie. Ce fut mon premier contact avec la musique syncopée.

En 1920, lorsque la passion du jazz me posséda, je courus les marchands de disques et je fus longuement sollicité par un orchestre dont nul n'a jamais parlé ;

celui-ci me révéla la pureté de la musique syncopée. C'était le *Southern Rag and Jazz Band* qui m'émüt avec deux morceaux d'improvisation pure : *Tiger Rag* et *Mammy o' Mine*. Je le mentionne dans mon premier livre :

Orchestre nègre très ancien au nom amusant... musique d'ailleurs assez confuse et tourmentée ; il n'y avait pas encore d'improvisation individuelle mais bien une espèce de cahotement torturé et morcelé par tous les exécutants.

Il serait intéressant de retrouver ces premiers disques qui avaient été pressés en Angleterre par la firme Winner : cela nous permettrait d'apprécier à sa juste valeur une des premières manifestations de la musique de jazz.

Actuellement nous ne connaissons les anciens orchestres qu'à travers la valeur du témoignage et nous n'avons pas beaucoup de précisions. On nous loue les musiciens, on porte des groupes aux nues mais on oublie de nous entretenir du caractère même de la musique. La question est de savoir comment ils jouaient et je me rends compte qu'il est difficile, sur ce point, d'apporter une opinion justifiée. J'ai l'impression pourtant que la musique réalisée par ces exécutants sans culture était composée d'ensembles enchevêtrés et syncopés, plutôt que de solos.

Je base cette affirmation sur le souvenir de ces disques que je rejouai avec ténacité. Les plus vieux enregistrements qu'il me fut donné d'acquérir, que ce fût le *Southern Rag and Jazz Band*, ou les *Naylor's Seven Aces*, ou les musiciens de King Oliver, me laissaient exactement cette conviction. Je n'entendis les premiers solos improvisés qu'avec les orchestres blancs, et notamment avec l'*Original Dixieland* ou avec les *New Orleans Rhythm Kings*, dont on ne dira jamais assez l'importance et la nouveauté.

Certains croient que le jazz n'est arrivé à New-York qu'en 1917. C'est une grave erreur ! Et il est étrange de constater à quelles confusions peut se livrer un critique lorsqu'il décrit une époque dont la plupart des musiciens sont pourtant encore en vie.

Nul n'a jamais parlé de Louis Mitchell qui joua dans le développement du jazz un rôle capital, puisque c'est lui qui introduisit la nouvelle musique à New-York et qui conquiert l'Europe.

Louis Mitchell était né à Philadelphie, en décembre 1885 ; et, tout jeune, il avait chanté dans des chœurs religieux et parmi des groupes de minstrels sur la scène. Bientôt il est illuminé ; il quitte le théâtre et fonde un orchestre appelé le *Southern Symphony Quintet*, qui débute le 15 avril 1912 à la *Taverne Louis*, dans le Flat Iron Building, à New-York.

Dans leur publicité, les journaux promettent une soirée de « refined music and singing » et une grande spécialité de *Turkey-Trot*. Et un éditorialiste proclame :

New-York tout naturellement appelle les musiciens et on ne peut oublier de mentionner la *Southern Symphony Quintet* qui joue à la *Taverne Louis* et au *Café des Beaux Arts*. On les tient pour le meilleur orchestre de couleur et ses musiciens, outre le *ragtime*, jouent des musiques de classe.

La réussite de Louis Mitchell fut inespérée, puisque pendant plusieurs mois, aux *Beaux Arts*, il dirigea son orchestre dont la composition bizarre démontre que nous sommes encore à une période d'hésitation. Les exécutants sont : P. Jones, piano ; Vance Lowery, banjo ; J. Hope, mandoline ; W. Riley, cello ; Louis A. Mitchell, drums.

Mitchell est considéré comme le grand homme du *Rag* et il est engagé, le 15 février 1914, au *Reisenweber* où son apparition remporte un triomphe exaltant, trois ans avant l'*Original Dixieland* ! Le patron du *Reisenweber*

estime qu'aucun orchestre américain ne vaut celui de Louis Mitchell. Aussi, est-il naturel que lorsqu'un producer notable arrive de Londres, en quête d'une trouville sensationnelle pour l'Europe, il engage immédiatement l'orchestre de Louis Mitchell qui part pour l'Angleterre un peu avant la guerre. Il débute à Piccadilly, avec les danseurs Louise Alexander et Jack Jarrett. Les journaux de Londres dépeignent Mitchell comme le « suprême artiste du bruit » ou encore comme « la plus grande batterie du monde ».

Mais la guerre survient et Louis Mitchell revient en Amérique où il repart immédiatement en tournée, avec l'orchestre noir du *Clef Club* composé de soixante-quinze personnes. Le groupe s'arrête à Philadelphie, Baltimore, Richmond, Washington, et Mitchell tient la vedette en qualité de ténor soliste.

À Richmond, un journal de l'endroit déclare :

À divers titres le meilleur concert jamais donné à Richmond fut celui du *Clef Club* à l'Auditorium de la cité. C'est une organisation de chanteurs et d'instrumentistes noirs sous la direction du fameux James Reese Europe... Louis Mitchell dans *Tipperary*, le chant des soldats anglais, a bouleversé tout l'auditoire.

Il s'agit en l'occurrence du célèbre Jim Europe dont on a tant parlé et qui ne tardera pas à regagner le vieux continent. Remarquons que le jazz est encore à la croisée des chemins. Les musiciens cherchent une formule qu'ils ne découvrent pas. Jim Europe croit que le *ragtime* est une musique qui doit être interprétée par de considérables ensembles de chanteurs et d'instrumentistes. Pendant plusieurs années, tandis que de petits orchestres tâchent d'imposer leur interprétation, ceux qui réfléchissent ont une conception toute particulière et ils cherchent une formule irréalisable.

Louis Mitchell ne tarde pas à quitter ce groupe. Il a reformé un orchestre en 1915 et à nouveau, il est engagé à Londres où il débute le lundi, 1er août 1915. Le voici annoncé à l'affiche de l'*Empire*, à côté d'Helen Hayes, avec des lettres aussi grosses que celles qui annoncent la publicité de la vedette. Son succès comporte principalement des *ragtime* chantés en scène, avec Jordan. À prix d'or, il est retenu par le *Ciro's*.

Le 8 octobre 1915, Bustanoby, le patron des Beaux Arts, écrit à Mitchell pour le prier de rentrer à New-York. Il a cherché à travers tout le pays, avec la ferme intention de trouver un remplaçant. « Hélas ! avouet-il, Mitchell est irremplaçable et il a dû se contenter d'un *Argentine Quartette* qui ne fait pas l'affaire des amateurs de syncopes. »

Au *Ciro's*, on appelle Louis Mitchell un « *ragtime drummer* » ; son orchestre qui devient célèbre sous le nom de *Seven Spades*, est composé de : Vance Lowery, banjo ; Walter Kildare, pianiste ; Set Jones, *ragsinger* ; Ferdie Allen, mandoline ; S. Edwards, basse ; F. Jones, *mad-dancer*.

C'est un triomphe ; les foules défilent, passionnées, et s'extasiaient devant cette nouvelle musique qui révolutionne la presse. Le mot « jazz » n'est pas encore prononcé. L'orchestre est dénommé un *ragband* ou *coonband*. Un journaliste qui a entendu les *Seven Spades* écrit :

Le *Ciro's* est charmant ; la nourriture et l'atmosphère sont de choix. Mais si je pouvais risquer une seule observation, je dirais : « Tempérez un peu la musique ! » On va dans une place comme celle-là non seulement pour danser mais aussi pour parler. À *Ciro's*, seuls ceux qui ont des pommons spécialement conditionnés peuvent se faire entendre. Au bout de la salle, il y a des noirs infatigables qui frappent des tambors et des cymbales, et font même retentir des sirènes d'auto.

C'est au cours de cet engagement que Louis Mitchell fut mandé à une soirée de danse privée, chez Mrs. Evelyn Walsh MacLean. Il s'agissait d'une réunion mondaine où le prince de Galles, Tallulah Bankhead et les Dolly Sisters étaient les principaux invités. On avait organisé pour le prince une réception spéciale dans un salon du premier étage. Hélas, les *Seven Spades* étaient au rez-de-chaussée. Les Dolly Sisters étaient à côté de l'orchestre et marquaient le rythme de leurs applaudissements répétés.

Le prince de Galles arrive et ne voilà-t-il pas qu'il se joint à elles ! Pendant toute la soirée il reste à encourager l'orchestre et à exciter Mitchell, au point que la réception mondaine du premier étage ne peut avoir lieu.

Al Jolson, alors à Londres, formule le vœu d'engager l'orchestre à perpétuité pour accompagner ses *Mammy's Songs*. D'ailleurs, le fameux danseur, Vernon Castle, trouve que le groupe de Mitchell est vraiment ce qu'il y a de mieux, et en une longue missive, il réclame : « Envoyez-moi à l'adresse ci-dessus quelques pièces de musique pour piano, le *Memphis Blues* ou quelques vrais *ragtime*. »

Il est bon de faire le point. À ce moment où le jazz jouit déjà d'une telle consécration en Europe, le trompettiste Freddie Keppard vient de quitter Chicago et il va circuler à travers les États-Unis. À la Nouvelle-Orléans, Spencer Williams écrit ses premiers airs ; les membres de l'*Original Dixieland* jouent d'un côté ou de l'autre, tandis qu'un nouveau venu va faire parler de lui : Joe Oliver.

Il est né à la Nouvelle-Orléans, en 1885, et très tôt s'exerce au cornet. Son talent ne s'affirme pas très rapidement et il a près de 17 ans quand il participe aux prestations d'un orchestre de jeunes amateurs. Un jour d'excursion, Joe est mêlé à une violente bagarre et il est

blessé à l'œil. C'est ce qui lui vaudra le sobriquet de « Bad Eye Joe ».

Le jeune homme n'espère pas grand avenir du côté du *ragtime* et il s'engage comme valet chez des blancs. Le soir, il consacre ses moments de loisir à jouer de l'instrument. Il va entendre les orchestres à la mode et c'est ainsi qu'il rencontre Bunk Johnson, avec qui il se lie d'amitié, et qui lui donne des indications techniques importantes. Joe Oliver ne tarde pas à remplacer Keppard à l'*Eagle Band*, dont le groupe est formé de : James Phillips, batterie ; Frank Duson, trombone ; Joe Oliver, cornet ; Frank Lewis, clarinette ; Alcide Frank, violon ; Brock Mumford, guitare ; Bob Lyons, basse. Pendant deux ans Joe Oliver va vivoter à la Nouvelle-Orléans sans briller d'un éclat particulier. Ses accomplissements sont loin d'égaliser les grands maîtres du cornet, Emmanuel Perez, King Bolden, Bunk Johnson ou Freddie Keppard. Mais peu à peu il s'améliore et devient le cornettiste de l'*Onward Band*. C'est avec cette association que Joe Oliver conquiert sa réputation. De nombreux orchestres jouent porte à porte dans le quartier réservé. Des rivalités surgissent : de petits groupes se rencontrent, pendant la journée, dans des camions, et rapidement, vident toute question de supériorité en luttant face à face devant le jury du public. C'est ce qu'on appelle les *bucking contests*. Dès qu'ils se déchainent, les gosses et la populace hurlent de joie. C'est une tempête de musique, un déluge de syncopes où la trompette et le trombone forment les éléments de grosse artillerie qui effectuent des tirs de barrage.

Joe Oliver est ainsi amené à se mesurer aux vieilles gloires locales avec qui il rivalise. Bientôt nous le retrouvons à la rue Bienville, avec un orchestre composé de

Louis Nelson, clarinette ; Didi Chandler, batterie ; R. Jones, piano, outre lui.

On raconte qu'au cours d'un duel à la loyale, Joe Oliver est opposé à Freddie Keppard qu'il supplante aux grandes acclamations de la foule ; et c'est à partir de cet événement mémorable que le jeune cornettiste ne sera plus connu que sous le nom de King Oliver.

Le nouveau Roi organise le *Magnolia Band* où il joue à côté de Lorenzo Tio, clarinette ; Zue Robinson, trombone ; Buddy Christian, piano ; Zino, batterie.

De son côté, l'*Original Creole Band* débute en Californie et fera appel à de nouveaux éléments qui le renforcent, tandis que leur batterie reforme un autre orchestre appelé le *Louisiana Six*. Un groupe passe également à travers les États de l'Ouest, sous la direction de Kid Ory, avec la trompette Mutt Carey. Au Texas, une formation où se sont retrouvés Bunk Johnson, Clarence Williams et Sidney Bechet, fait fureur.

Chicago d'ailleurs, de son côté, devient friand de la musique endiablée et fait appel à Emmanuel Perez qui ne reste que quelques jours dans le Middle West, tandis que le *Creole Band* s'installe dans la cité des vents, avec Lawrence Dewey, Roy Palmer et Freddie Keppard qui s'adjoignent Tubby Hall, Sidney Bechet, Lil Hardin et Wellman Braud.

Au *Royal Garden Cafe* se trouve un orchestre où se font remarquer Jimmy Noone, clarinette ; Eddie Venson, trombone ; Paul Barbarin, batterie ; et Lottie Taylor, piano.

Un événement inattendu va se produire : Sugar Johnnie, le trompettiste du *Dreamland*, tombe malade ; tandis que Freddie Keppard part en tournée. Et ainsi, les deux

orchestres rivaux se trouvent privés de trompette. Les deux directeurs ont la même idée. Ils câblent à la Nouvelle-Orléans et engagent tous les deux King Oliver qui abandonne son orchestre et, sans savoir exactement avec qui il a signé un contrat, arrive en toute vitesse à Chicago. Le jeune Louis Armstrong le remplace à la Nouvelle-Orléans.

L'heure est capitale, car la nouvelle musique vient de recevoir son nom de baptême et va continuer à envouter le monde sous le nom de « jazz ».

Dans *Aux Frontières du Jazz*, je fus sollicité par cette question primordiale de l'origine du mot *jazz*. Et j'écris :

« On a vainement cherché où, quand et comment le jazz était né ? Mille et une explications ont été apportées ; chacun croit avoir la vraie ; toutes les villes américaines ont une histoire du jazz où elles supputent à leur profit le bénéfice de l'origine. Arcane et mystère profonds des mobiles des actions humaines : le jazz né depuis hier, entre déjà dans la légende et va rejoindre la gloire du vieil Homère dont sept villes de Grèce se disputaient la naissance. »

Actuellement, il n'est plus contestable que le jazz soit né à la Nouvelle-Orléans. Il est toutefois intéressant de relire ce que j'écrivis à propos de l'étymologie du mot *jazz* :

« Le mot *jazz* doit-il son origine à un musicien noir nommé Jess, jouant d'une certaine façon saccadée, qui se popularisa au point que l'ont dit communément *To play like Jess*, *play Jess* par abréviation, puis *Jazz* par déformation ! C'est l'explication que me donnèrent plusieurs noirs que j'avais interrogés.

« D'autres disent, avec Cœuroy et Schœffner, que le mot dérive d'une expression en usage dans les bouges de la Nouvelle-Orléans, *jazz them boys*, qui correspondrait à « Hardi les gars ! », ou même du nom d'un tenancier de cabaret nègre, Jasbo Brown, à qui sa clientèle délirante criait : « Encore Jasbo, encore Jass ! »

« D'autres, comme Scherke, fixant avec assez de discernement le berceau du jazz à la Nouvelle-Orléans, vieille ville française, déclarent que le mot « jazz » est simplement la racine du mot français « jaser » et que le jazz serait un « caquetage ».

« Et ce n'est pas tout ; un auteur anglais, Stanley A. Nelson, a écrit sur l'étymologie du mot un article fort important dans *Rhythm* de mai 1930. On remarquera qu'aucune des hypothèses qu'il envisage ne coïncide avec celles que j'ai rapportées.

« Jazz ! qu'est-ce que ce mot ? Combien de fois a-t-il été dit que *Jas, jaz, jazz, jasz* ou *jazzz*, prenait son origine dans le patois des nègres, en leur pays natal, l'Afrique.

« Dans le *Literary Digest* (25 août 1917) Walter Kingsley préconise l'admission de cette théorie en disant qu'au temps des premières plantations, les nègres nouvellement transportés dans les champs de coton en usaient pour s'exciter et en vue de créer un état délirant. Nous pourrions aussi citer Lafcadio Hearn, qui, quarante ans auparavant, exprime la même opinion en écrivant que les créoles de la Nouvelle-Orléans usent du mot « jazz » venu du patois nègre et lui donnent la signification dérivant du verbe « exciter ». Par transposition, le mot aurait désigné une musique de type syncopé et rudimentaire.

« Une autre théorie assez ingénieuse évoque un quatuor jouant vers 1903 à la Nouvelle-Orléans. Il était connu

sous le nom de *Razz Band* et la consonne initiale R aurait à la longue été transformée en J. Cette thèse est peu plausible, car généralement les transformations phonétiques se font vers un son plus dur.

« On cite aussi l'explication de Vincent Lopez qui s'en réfère à un maître de la batterie appelé Chas Washington dont le nom fut abrégé en Chaz. Cet homme possédait un sens extraordinaire du rythme ; on raconte qu'il était habitué d'être gourmandé aux répétitions et que le chef d'orchestre avait l'habitude de crier « Allons Chaz ! », quand c'était le tour du contortionniste d'exécuter son numéro. Il en déduit que toute forme de syncope exagérée fut appelée *Chaz* et plus tard *Jazz* !

« On a suggéré encore que le mot prit son origine dans les salles de danse des villes minières de l'Ouest au temps où l'on avait à être particulièrement rude si l'on voulait avoir le bénéfice d'un petit « pourboire ». Le mot était employé dans un sens obscène et les danses suggestives d'aujourd'hui proviennent (selon l'opinion du créateur de cette théorie) des extravagances verbales des mineurs ivres et de leurs compagnes à la vertu facile ! »

Après cette longue citation, je conclusais :

« Naturellement, je ne m'arrête pas à la conviction de Nelson ni de Lafcadio Hearn, pour l'excellente raison qu'on ne connaît rien de précis à propos de cette étymologie, et ce sera d'ici quelque cent ans une belle besogne pour les linguistes et les épigraphistes. D'ailleurs que nous importe ; le jazz n'est pas né un certain jour, il existait avant qu'on le nommât. Le règne des *ragtime* déborda et empiéta sur celui du jazz, de même que plus tard, le *blues* qui allait devenir un genre, n'avait d'abord été que le titre d'un ou deux airs cafardeux. »

Mais aujourd'hui, douze ans plus tard, le destin a voulu que je me trouve en Amérique, et ma passion pour la musique syncopée m'a rappelé aux anciennes citations étymologiques ! Je sais qu'une autre théorie, à présent très en faveur, a été reprise par *Jazzmen*. Elle explique que le mot « jazz » est né à Chicago, vers 1915, à l'occasion de l'engagement d'un orchestre de Tom Brown au *Lamb's Cafe*. Les musiciens n'étaient pas syndiqués et les unions professionnelles locales essayèrent d'intimider l'établissement en établissant devant sa porte une ligne d'hommes-sandwich porteurs d'un placard déclarant que la musique du *Lamb's* était une « *jass-music* ». Cela signifiait que l'orchestre de Tom Brown sortait du quartier réservé ; car le mot *jass* ou *jazz* était le plus vilain mot de slang qui désignât les rapports charnels, dans les bouges. Le patron du café ne laissa pas passer l'occasion qui lui était offerte et, à la manière des Gueux des Pays-Bas, il s'empara de l'insulte qui lui était faite et s'en fit une publicité. Il annonça le *Brown's Dixieland Jass Band*. Et ce serait ainsi qu'un peu plus tard naquit le mot « jazz ».

Cette hypothèse, très plausible, m'a été confirmée par plusieurs musiciens. Il résulte en tout cas de mon enquête à la Nouvelle-Orléans, que jamais le mot « jazz » ne fut prononcé en Louisiane. J'ai aussi recherché le passage de Lafcadio Hearn dont il a été question plus haut. Je ne l'ai pas trouvé. Jusqu'en 1915, c'est le terme « *rag-time* » qui est employé ; mais le mot « jazz » va avoir une fortune rapide puisqu'en 1917 déjà, Louis Mitchell en use à Londres.

Entretemps, à la Nouvelle-Orléans, un événement est survenu qui va affecter le développement du jazz. Un édit de l'administration communale décide que les mai-

sons du quartier réservé seront définitivement fermées. Pendant quelques semaines, les musiciens croient qu'il s'agit d'une formalité qui ne sera pas exécutée ; mais une nuit de novembre 1917, la police applique rigoureusement la décision du secrétaire de la marine et les bouges sont contraints de clore leur porte.

Il y a plusieurs années, quelques jours avant de mourir, Tommy Ladnier m'a raconté le spectacle. Le jour prescrit, à minuit exactement, alors que tous les musiciens étaient partis à leur poste, la police signifia la décision de maison en maison. Ce fut immédiatement un branle-bas général, comme on n'en avait encore jamais vu : les filles, les sous-maitresses, les danseurs, les musiciens, s'assemblèrent dehors jusqu'à l'aube pour discuter l'ordre intempestif qui modifiait un vieil état de choses. Finalement ils se formèrent en une file plus que pittoresque ; et, précédés des instrumentistes, ils descendirent vers le quartier noir en jouant *Plus près de Toi, O mon Dieu !*

Le chômage gagna une bonne centaine de musiciens qui dépendaient de la capitale du jazz. Une misère sans pareille s'abattit sur les quartiers qui vivaient des œuvres de la nuit. Les instrumentistes restèrent sans travail des semaines et des mois, et se virent dans l'obligation de s'expatrier.

Peu à peu, tous ceux qui représentaient une valeur négociable ou qui se sentaient le goût de l'aventure, montaient vers le Nord. Seuls, quelques petits orchestres subsistèrent malaisément sur les bords du Mississippi. Chicago devint subitement la grande centrale du *ragtime*. Aussi ne fut-il pas surprenant que, dès qu'il en eut l'occasion, King Oliver abandonna la ville qui l'avait abrité jusqu'alors.

La grande période du Middle West va commencer.

Au début, King Oliver partage sa puissance d'improvisation entre les deux orchestres qui l'ont appelé. Mais il ne tarde pas qu'il soit considéré à Chicago même comme le meilleur cornet d'Amérique. À la Nouvelle-Orléans sa place a été reprise par un inconnu dont nul ne parle encore : Louis Armstrong. Bientôt, tout le succès semble réservé au groupe qui joue avec King Oliver. Celui-ci est chargé d'organiser un orchestre pour le *Dreamland*, à Chicago. À côté de lui se trouve une pianiste de Memphis, Lil Hardin ; Honoré Dutrey, trombone ; Minor Hall, batterie ; Edouard Garland, basse. King Oliver a même engagé le fameux clarinettiste, Jimmy Noone, qui joue selon la tradition émouvante de Picou et de Big Eye Louis Nelson. Il ne tarde pas que Jimmy Noone soit indisponible et King Oliver réclamera le meilleur exécutant de la Nouvelle-Orléans, qui lui arrive bientôt en la personne de Johnny Dodds. L'orchestre s'appelle *King Oliver and his Creole Jazz Band* et son triomphe est tel qu'il est enregistré par Paramount et par Gennett. Il est intéressant de réentendre ces premiers disques dont l'exécution déchirée est plutôt confuse. L'esprit de *syncopation* ne fait pas défaut mais on ne découvre pas à travers les différentes interprétations une personnalité transcendante. À mon sens, la grande révélation sera livrée au public par le groupe des *New Orleans Rhythm Kings*, et par Louis Armstrong dont la réputation ne fait que croître dans le Sud.

King Oliver décide un séjour en Californie et une partie de son orchestre l'abandonne. Baby Dodds, le frère du clarinettiste remplace Minor Hall à la batterie. Après plusieurs mois, l'orchestre revient à Chicago, au *Lincoln Garden*, où il a été engagé. C'est là que va commencer la grande période de King Oliver qui est

sacré le Roi incontesté du jazz et se paie le luxe d'enrôler comme seconde trompette le jeune Louis Armstrong qui lui avait succédé autrefois chez Pete Lala.

La gloire de Louis va bientôt rivaliser avec la réputation de son patron. En 1924, l'orchestre se divise. D'un côté il y a un groupe qui comprend King Oliver ; Lil Hardin, piano ; Buddy Christian, banjo ; John Lindsey, basse ; Albert Nicholas, clarinette ; Rudie Jackson, saxophone. L'autre formation engage des musiciens de la Nouvelle-Orléans, comme Dodds et Dutrey. Il est bon d'ajouter qu'au *Dreamland*, un troisième orchestre se distingue avec la formation suivante : Luis Russel, piano ; Paul Barbarin, batterie ; Barny Bigard, clarinette. Et nous arrivons ainsi au moment culminant où King Oliver est dépassé par sa seconde trompette. Tous ceux qui connaissent les deux hommes savent que Louis a d'abord été l'élève fidèle qui a finalement vaincu son maître. La réputation du jeune cornettiste s'est affirmée peu à peu grâce à l'enthousiasme et à l'appréciation des musiciens professionnels. Il est proclamé le meilleur instrumentiste américain, mais le temps est proche où il s'affirmera le génie incontesté qui va donner une âme et un corps à la musique de jazz. Tandis que la renommée de son patron va vers son déclin, Armstrong a épousé la pianiste Lil Hardin et Joe devra aller jouer, seul, avec l'orchestre de Peyton au *Plantation*. Louis Armstrong quitte son maître, la période brillante de King Oliver s'éteint d'elle-même. L'aiglon vole de ses propres ailes, vers une gloire dont nous examinerons la qualité en son temps.

Que reste-t-il de la vieille royauté si sympathique de Joe Oliver ? Celui-ci, en 1925, reforme un orchestre solide, sous le nom de *Dixie Syncopators*. On trouve aux pupitres

des éléments de toute première valeur. Il est même extraordinaire de constater qu'à travers les groupements successifs dont il fut l'âme, Joe Oliver témoigna d'une sûreté de jugement sans pareil pour la sélection de ses exécutants. Luis Russel, Scott, Barbarin, Nicholas, Bigard et Ory lui composaient en son temps un orchestre de premier ordre.

En 1927, King Oliver arrive à New-York pour un brillant engagement au *Savoy* à Harlem. Deux musiciens sont adjoints à l'orchestre : Red Allen Jr., trompette ; Pop Foster, basse. Ce nouveau choix est prodigieux ! Le vieux maître a découvert, parmi de nombreux autres, la trompette qui ne s'incline que devant la puissante maîtrise de Louis Armstrong. Après le séjour au *Savoy*, on offre la place exceptionnelle du *Cotton Club* à King Oliver qui la refuse pour cette raison que le salaire n'est pas suffisant, et un jeune pianiste peu connu est heureux d'accepter cette aubaine : Duke Ellington.

À partir de ce moment, l'étoile de King Oliver pâlit. Le pauvre homme va tomber de situation pénible en difficultés inextricables, jusqu'à ce qu'il meure pitoyablement en avril 1938.

Depuis qu'il a quitté le firmament du jazz, les connaisseurs et les critiques ont rendu à King Oliver l'auréole qu'il méritait. C'était un exécutant très émouvant et très sincère qui marqua une longue période de son influence vivifiante. On retrouvera chez Louis les idées de King Oliver, mais développées, digérées, exécutées à la perfection. Il faut bien avouer que l'élève avait quelque chose en plus que le maître et que tous les autres, si grands fussent-ils : le génie ! Mais cela, c'est une autre histoire !

V. LE JAZZ EN EUROPE

LOUIS MITCHELL, qui fut le premier drummer en Europe, revint une seconde fois à Londres ainsi que nous l'avons déjà expliqué. Jusqu'à ce jour les critiques américains ont ignoré les précurseurs qui restèrent longtemps éloignés de leur patrie, mais qui n'en eurent pas moins d'importance historique puisque ce furent eux qui déclenchèrent le mouvement de curiosité intellectuelle qui gagna l'Europe avant l'Amérique. Nous avons laissé Louis Mitchell à Londres, lorsque nous avons parlé de son retour. Après l'Angleterre, il va pendant trois semaines à Paris pour être réclaté à nouveau en Grande-Bretagne où il retrouve un danseur qui n'est autre que Rudolph Valentino. Est-il utile de préciser que la presse anglaise paraît plus favorable à Louis Mitchell qu'elle dénomme « le génie de l'agilité et du bruit », qu'au futur Sheikh et à sa belle Léonora ?

En 1917, à Belfast en Irlande, l'orchestre s'appelle encore *Syncopated Band* ; mais aussitôt après, il devient le *Mitchell's Jazz Kings* et il passe la Manche pour un important engagement à Paris.

des éléments de toute première valeur. Il est même extraordinaire de constater qu'à travers les groupements successifs dont il fut l'âme, Joe Oliver témoigna d'une sûreté de jugement sans pareil pour la sélection de ses exécutants. Luis Russel, Scott, Barbarin, Nicholas, Bigard et Ory lui composaient en son temps un orchestre de premier ordre.

En 1927, King Oliver arrive à New-York pour un brillant engagement au *Savoy* à Harlem. Deux musiciens sont adjoints à l'orchestre : Red Allen Jr., trompette ; Pop Foster, basse. Ce nouveau choix est prodigieux ! Le vieux maître a découvert, parmi de nombreux autres, la trompette qui ne s'incline que devant la puissante maîtrise de Louis Armstrong. Après le séjour au *Savoy*, on offre la place exceptionnelle du *Cotton Club* à King Oliver qui la refuse pour cette raison que le salaire n'est pas suffisant, et un jeune pianiste peu connu est heureux d'accepter cette aubaine : Duke Ellington.

À partir de ce moment, l'étoile de King Oliver pâlit. Le pauvre homme va tomber de situation pénible en difficultés inextricables, jusqu'à ce qu'il meure pitoyablement en avril 1938.

Depuis qu'il a quitté le firmament du jazz, les connaisseurs et les critiques ont rendu à King Oliver l'auréole qu'il méritait. C'était un exécutant très émouvant et très sincère qui marqua une longue période de son influence vivifiante. On retrouvera chez Louis les idées de King Oliver, mais développées, digérées, exécutées à la perfection. Il faut bien avouer que l'élève avait quelque chose en plus que le maître et que tous les autres, si grands fussent-ils : le génie ! Mais cela, c'est une autre histoire !

V. LE JAZZ EN EUROPE

LOUIS MITCHELL, qui fut le premier drummer en Europe, revint une seconde fois à Londres ainsi que nous l'avons déjà expliqué. Jusqu'à ce jour les critiques américains ont ignoré les précurseurs qui restèrent longtemps éloignés de leur patrie, mais qui n'en eurent pas moins d'importance historique puisque ce furent eux qui déclenchèrent le mouvement de curiosité intellectuelle qui gagna l'Europe avant l'Amérique. Nous avons laissé Louis Mitchell à Londres, lorsque nous avons parlé de son retour. Après l'Angleterre, il va pendant trois semaines à Paris pour être réclaté à nouveau en Grande-Bretagne où il retrouve un danseur qui n'est autre que Rudolph Valentino. Est-il utile de préciser que la presse anglaise paraît plus favorable à Louis Mitchell qu'elle dénomme « le génie de l'agilité et du bruit », qu'au futur Sheikh et à sa belle Léonora ?

En 1917, à Belfast en Irlande, l'orchestre s'appelle encore *Syncopated Band* ; mais aussitôt après, il devient le *Mitchell's Jazz Kings* et il passe la Manche pour un important engagement à Paris.

Ce fut le premier jazz noir que j'ai entendu. Il était composé de : Louis Mitchell, batterie ; Crickett Smith, trompette ; Joe Meyers, guitare ; Dan Parish, piano ; Walter Kildare, basse ; Frank Withers, trombone ; et James Shaw au saxophone. Si je ne me trompe, Vance Lowry était passé au *Buz* sur *Le Toit* de célèbre réputation, où Wiener et Doucet allaient faire sensation au piano tandis que Jean Cocteau, Raymond Radiguet et Francis Picabia alternaient à la batterie.

Un fait significatif vient de se passer dans le monde du jazz. Louis Mitchell a quitté Londres où il a été remplacé par l'*Original Dixieland*, et les *Mitchell's Jazz Kings* sont à la disposition de Volterra au *Casino de Paris*. Mitchell n'a qu'un contrat de trois semaines pour ce théâtre. Son patron, qui apprend l'arrivée d'un grand orchestre blanc à Londres, part pour l'Angleterre avec l'intention de comparer la qualité des deux groupes et d'enrôler le meilleur. Dans l'opinion de Volterra, l'orchestre de Mitchell témoigne d'une valeur supérieure incontestable, et après quelques transactions avec Eddy Edwards, il laisse les blancs repartir pour les États-Unis. D'ailleurs le succès de Mitchell s'affirme de plus en plus.

Ralph Tyler, le correspondant américain, écrit :

La grande attraction actuellement au *Casino de Paris*, et disons plus, la grande attraction de tous les théâtres parisiens qui auraient assez d'argent pour s'offrir pareille vedette, n'est autre que Louis A. Mitchell, un Américain de couleur, qui a tracé son chemin jusqu'à Paris à coup de tambour et a ainsi bouleversé le cœur des Parisiens. Ici on le tient pour le « drummer éclair » ou « le spécialiste du bruit » qui a affolé la capitale.

Louis Mitchell gagnait des sommes folles. N'avait-il pas été engagé sur la base de 7.000 francs par semaine, ce qui représentait un tarif probablement dix fois supérieur au traitement d'un ministre !

Mitchell officie à l'inauguration du *Perroquet* de célèbre mémoire, où il se taille un grand triomphe et devient une des vedettes françaises les plus populaires. La firme Pathé enregistre les premiers jazz complètement inconnus des Américains et qu'il faudra pourtant que les disothèques retrouvent. Je me souviens de quelques titres : *When Buddha smiles*, *Peaches*, *Bright Eyes*, *Yada*. Cocteau, à ce moment, corrige les épreuves de son livre *Le Coq et l'Arlequin* et un soir, il entend l'orchestre au *Casino de Paris*. Rentré chez lui, il transcrit son ébahissement dans une note célèbre :

Le band américain accompagnait sur des banjos et de grosses pipes en nickel. À droite de la petite troupe en habit noir, il y avait un barman de fruits sous une pergola dorée, chargée de grelots, de triangles, de planches, de trompes de motocyclette. Il en fabriquait des cocktails, mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant, et souriant aux anges.

Monsieur Pilcer, en frac, maigre et maquillé de rouge, et Made-moiselle Gaby Deslys, grande poupée de ventriloque, la figure de porcelaine, le cheveux de maïs, la robe en plumes d'autruche, dansaient sur cet ouragan de rythmes et de tambour, une sorte de catastrophe approuvée qui les laissait tout ivres et myopes sous une douche de six projecteurs contre-avion.

Le 18 janvier 1919, Louis Mitchell, qui fit la fortune de Volterra, accepte d'organiser au bénéfice de son patron un orchestre de cinquante musiciens noirs qu'il ramènera à Paris. Mitchell part pour New-York et est reçu comme un Dieu à Harlem. *New York Age* publie en grandes lettres : « Les Français, maintenant, veulent des musiciens de couleur. »

Il est bon de nous recueillir un moment, car nous sommes à la période où le jazz fut à un tournant difficile. Nous avons vu ce que tâchait de réaliser Jim Europe. On ne peut nier qu'il y eût une nouvelle formule qui

agitait les esprits à ce moment même où King Oliver révolutionnait Chicago avec son petit orchestre.

Bien malin aurait été celui qui aurait pu annoncer quelle était la formule qui allait avoir raison de l'autre. Il s'en fallut de peu que le jazz ne prît une autre direction. Les énormes ensembles semblaient être en grande faveur. Will Marion Cook partit bientôt, à son tour, pour Londres, avec un groupe de 45 musiciens de toute première qualité, parmi lesquels il y avait les trompettes Arthur Briggs et Bobby Jones, le trombone Forester, les saxophones Burnett et Sidney Bechet ; la batterie, Buddy Gilmore.

Une dispute pour des questions d'argent rompit très rapidement la bonne entente de l'orchestre. Des sections complètes d'instruments à corde durent, faute d'emploi, être rapatriées. Les autres musiciens essayèrent alors de se grouper en petits orchestres qui s'éparpillèrent à travers l'Europe.

Mais revenons à Harlem où nous avons laissé Louis Mitchell. Il comptait ne rester que cinq semaines pour recruter ses quarante-cinq musiciens. Hélas ! la main-d'œuvre était rare et il attendit cinq mois. Finalement, quand tous les visas furent régulièrement signés et les cabines réservées, la veille même du départ pour la France, Louis reçut le télégramme laconique suivant :

ENGAGEMENT TARDIF POUR MUSICIENS, REVENEZ SEUL

Ce jour-là fut un des plus angoissants de la vie de Louis Mitchell. Au moment même où il reçut le câble, les quarante-cinq musiciens répétaient dans le Hall du *Théâtre Lafayette* à la 131ème rue à Harlem. Tous étaient prêts pour le grand voyage du lendemain.

Louis Mitchell pâlit encore en racontant cet incident :

Pensez-donc, cet événement était suffisant pour créer une révolution à Harlem. Lorsque j'allai expliquer la chose à mes amis, je crus bien que je ne sortirais pas vivant du théâtre !

Il m'a été donné de relire les contrats et même les programmes qui avaient déjà été imprimés. On y note une cinquantaine de noms qui appartenaient aux pionniers du jazz.

Quelques jours plus tard, Louis Mitchell repartait pour Paris, accompagné seulement de Dan Parrish, Crickett Smith, Joe Meyers, Walter Kildare, Frank Withers et James Shaw. En 1919, il arriva à l'*Alhambra* de Bruxelles avec la même composition au sein de laquelle je trouvais toutefois Sidney Bechet au saxophone soprano.

Ce fut une des profondes émotions de mon existence. Une espèce de choc physique me marqua pour la vie. Pour autant que je m'en souviens, le groupe procédait par ensembles et réalisait une musique morcelée et cahotée. Quelque chose de nouveau était né pour moi, à côté des vers de Guillaume Apollinaire ou de Blaise Cendrars, et de la peinture du Douanier Rousseau.

Quelle était à ce moment ma formation musicale syncopée ? En 1918, j'avais été interprète du 72e bataillon écossais de Vancouver. Il y avait parmi les soldats que je connus, quelques Américains qui m'apprirent les premiers airs de *ragtime*.

Ensuite, étudiant à l'université de Bruxelles, j'entendis des orchestres belges et français qui s'essayaient à jouer du jazz. Un Anglais, Billy Smith, fut l'inaugurateur à Bruxelles, d'une batterie composée d'une grosse caisse et de pédales ; et il y resta jusqu'au moment de l'arrivée des Allemands, en 1940.

Un jour, un ami qui avait entendu l'orchestre noir de l'*Alhambra*, me conseilla d'y aller, avec cette recommandation : « C'est drôle, on ne reconnaît pas les airs, mais on on est comme électrisé ! » Naturellement mon contact fut définitif et je passai de nombreuses heures à l'écoute de Louis Mitchell et de Sidney Bechet. Je ne connaissais pas ce dernier et je ne me rendis compte de sa personnalité que vingt-deux ans plus tard, quand je le retrouvai au *Mimo* à Harlem.

Quelle avait été l'exacte impression que j'avais ressentie ? C'est sous l'influence de cet orchestre que je rédigeai vers 1920 mon article du *Disque Vert* qui doit être je pense, le premier article critique qui fut publié sur le jazz, dans le monde. J'avais été transporté et j'écrivis un volume de vers à la louange de la nouvelle musique ; il fut intitulé *Jazz Band*. Un artiste moderne m'avait donné quatre bois qui seront peut-être tenus un jour pour les plus anciennes illustrations de la musique syncopée. Mon livre de poèmes est actuellement devenu introuvable ; il ne doit pas en exister plus d'une vingtaine d'exemplaires ; un seul se trouve en Amérique, en la possession de Buck Weaver, à Cincinnati.

Voici à propos de l'orchestre de Mitchell le souvenir critique que je transcrivis un peu plus tard dans mon livre *Aux Frontières du Jazz* :

Mitchell était le chef et présidait aux destinées du groupe. Ils étaient sept qui avaient comploté de l'avenir de la musique : Mitchell, belle tête créole souple et heureuse, toujours habillé selon la dernière mode méticuleuse qui est l'apanage des nègres en Europe, merveilleux drummer plein de fantaisie, irradié de tics nerveux qu'il débitait délicatement à son établi, au grand ébahissement des femmes qui l'adoraient. À côté de lui, celui qui conduisait le jazz, toujours debout, exhalant sa nostalgie dans un court cornet, O vieux Cricket ! face de bon bamboula à embouchure d'acier, avec

des yeux de brave noir, expressifs et humides ! Puis il y avait Joe, banjoïste extraordinaire qui voltigeait sans balancier sur les cordes raides de son instrument ; un saxophone mélodieux qui jouait en promenant l'anche d'un côté à l'autre d'une bouche épanouie. (Je faisais ici allusion à Sidney Bechet dont je ne connaissais pas le nom). Parish, un pianiste énorme qui démontra son piano pour le rendre plus sonore ; une contre-basse et bientôt, Frank Whitters, surnommé le Roi des trombones, contribuèrent à me charmer.

Les Mitchell's, ainsi qu'on les désignait par abréviation, avaient apporté une belle cargaison d'airs américains qui furent bientôt à la mode, qu'on traduisit, que les vedettes Mistinguett et Rose Amy chantèrent sur la scène et dont de nombreux couplets comme *Hindustan* ou *Just a Baby's Prayer at Twilight* (traduit sous le titre *La Pâquerette et le Ver luisant*), connurent l'enthousiasme de la popularité.

Oh ! les premiers après-midi du thé dansant que je passai, caché dans un petit coin de la salle, à écouter religieusement les volutes cadencées des Mitchell's ; illumination tout au fond de moi-même ; difficulté si agréable de raccommoder tous les hoquets, les breaks et les contretemps pour retrouver une mélodie diffuse et impalpable ! Joie de rencontrer les mêmes têtes d'amis installés aux mêmes places et se reflétant dans les mêmes glaces et puis, certaines minutes où la salle submergée, cahotée, entraînée, battait des mains, accompagnait et réclamait un nouveau refrain lorsque le jazz s'était éteint !

Faut-il énumérer les premiers airs pour mieux fixer mon état d'âme d'alors : *Jada, Pelican, I'll see you in Cuba, Swanee, Peaches, Sand Dunes, Mamy o Mine, You'll be surprised, Old Man Jazz, Panama, By Heck, Crocodile* !

Comment donner quelques précisions sur le style musical de cette époque ? Je me rends compte que c'est malaisé. Pour en avoir une vague idée, peut-être faut-il remonter aux disques des *Original Dixieland*, mais la technique de Mitchell était moins vibrante et plus cahotée. Les ensembles participaient d'une interpénétration de tous les instruments qui semblaient se répondre comme dans les premiers disques « Gennet » de King Oliver. Naturellement, la batterie marquait le rythme binaire,

c'est-à-dire deux coups par mesure ; tandis que les mains indépendantes de Mitchell se perdaient dans une invective ensorcelée de percussion. Le banjo suivait plutôt le chant, qu'il ne marquait le rythme. Sidney Bechet improvisait déjà des solos émouvants qui rompaient avec les saccades de l'orchestre ; Frank Withers qui, si je ne me trompe, succéda à Sydney Bechet, était un grand musicien qui jouait du trombone un peu selon la formule de George Brunis.

Lorsque Louis Mitchell repartit pour Paris, il fut remplacé à Bruxelles par Joe Clark et ses *Hawaïens* dont la musique langoureuse n'avait rien à voir avec le jazz. Mitchell continua à conquérir la capitale française. À une partie de jeu de dés, il gagna une somme assez importante qui lui permit de reprendre le *Grand Duc* dont l'inauguration fut une folie. On y vit défiler des fêtards en habit et des dames décolletées couvertes de bijoux. Il est intéressant de noter ce détail d'opposition : à la Nouvelle-Orléans et même à Chicago pendant cette période, le jazz était réservé aux éléments les plus populaires du public ; à Paris, il devint un triomphe aristocratique.

Aujourd'hui, Louis Mitchell est rentré à Harlem et je le vois parfois, identique à lui-même, respirant l'ombre chaude d'une nuit d'été devant un bar de la Septième Avenue. Nous parlons ensemble du présent ; mais inévitablement tous les deux nous retournons vite au royaume du passé. Nous évoquons Bruxelles, Paris, Londres ! Mitchell a plus de réminiscences que s'il était un vrai Parisien. Parfois il soupire, il a gagné des millions en Europe, mais il aimait trop les dés et les courses. Aujourd'hui il passe, inconnu parmi la foule anonyme, et nul ne se doute que l'homme toujours élégant, qui frise

la soixantaine, fut une étoile de première grandeur au firmament parisien ; nul ne sait que c'est lui qui introduisit le jazz en Europe et qu'il détient, dans son humilité, une importance qui n'a jamais été dépassée au cours de l'histoire de la musique syncopée.



Entretemps, le *Syncopated Band* s'était désorganisé ; Will Marion Cooke repartit pour l'Amérique avec ses sections à cordes devenues inutilisables ; et c'est ainsi que, tout naturellement, de petits orchestres de jazz essayèrent en Europe. Il y eut à la *Gaité* de Bruxelles l'orchestre de Wilson dont je garde un souvenir vibrant. Je trouvais l'ensemble supérieur à celui de Mitchell. Le chef du groupe n'était autre qu'une trompette admirable, Bobby Jones, qui avait à ses côtés Frank Withers le trombone. De nouveaux airs étaient arrivés avec l'orchestre : *You'll be surprised, Margie, Avalon, Dardanella, Chérie* et *Alice Blue Gown*.

Je me remémore avec précision le caveau de la *Gaité* où cet excellent ensemble jouait. Bobby Jones, parfois, chantait accompagné par un banjo au teint cireux dont la spécialité était de rouler des *scats* en agitant sa pomme d'Adam, de la main gauche, à la plus grande joie de l'assemblée. En réalité, cette méthode inusitée conférait à sa voix un étrange vibrato. Quant à Bobby Jones, c'était un improvisateur capable de s'exprimer indifféremment au moyen du cornet ou du saxophone alto, à une période où le ténor n'était pas encore apparu.

Chose singulière, cet homme de qualité, qui aurait sûrement été reconnu un grand musicien en Amérique, resta en Europe depuis son arrivée. Je le revis à chacun

de mes voyages à Paris et chaque fois, il me laissa l'impression d'un remarquable exécutant. L'après-midi même du 10 mai 1940, après l'attaque des parachutistes sur la Belgique, lorsque j'arrivai à la rue Pierre Charon, à Paris, Bobby Jones était attablé à la terrasse d'un bar, en compagnie d'Arthur Briggs. Un mois plus tard, celui qui était devenu un véritable Parisien rentrait en Amérique où il se remit immédiatement au travail, après 22 ans d'Europe.

Un autre groupe s'était formé en Angleterre et ne tarda pas à arriver sur le continent. Il était composé du drummer Harry Pollard, qui fut à mon sens la meilleure batterie de la période héroïque. Il avait une sobriété mêlée de souplesse et il fut le seul, en son temps, à battre le rythme de la grosse caisse, à quatre temps. À ses côtés se trouvait Arthur Briggs, le premier musicien que je vis jouer de la trompette. Il représentait, outre-Atlantique, l'âme même du jazz ; il était doué d'une technique étourdissante, il avait un grand pouvoir d'expression lorsqu'il improvisait et son autorité donnait à son orchestre un *swing* caractéristique, avant que le mot n'existât. Briggs fut un des éminents pionniers américains qui enseigna le jazz au vieux continent.

En 1922, quand je fondai avec quelques avocats un humble orchestre, le *Doctors Mysterious Six*, ce fut lui qui nous donna la première leçon. C'est lui aussi qui inépuisablement nous apprit à discerner la différence entre le jazz *hot* et la musique commerciale.

Il y a quelques mois, mon ami Arthur Briggs si sensible, si honnête, se trouvait dans un camp de concentration allemand à Paris. J'espère aujourd'hui qu'il est libre dans la bonne capitale qu'il aimait tant et où, je suis sûr, il va reprendre sa mission d'apostolat. Un seul témoi-

gnage établira définitivement les qualités exceptionnelles d'Arthur Briggs. Louis Armstrong lui-même l'admirait beaucoup et au cours de ses voyages en Europe il me précisa plus d'une fois que Briggs n'avait pas beaucoup de rivaux dignes de lui en Amérique.

Dans le même groupe se trouvaient également un saxophone alto, Burnett ; un trombone qui devait être Forester et un pianiste italien du nom de Gabriel. Déjà les airs avaient varié et de nouvelles créations américaines nous envoûtaient : *Strumblin', Sweetheart, Young Man's Fancy, Montmartre Rose, Red Head Gal, Dapper Dan* et *Sunny Jack*.

Une autre formation était arrivée à Paris et eut une grosse publicité, sous le nom de *International Five*. Je l'entendis au *Jardin de ma Sœur*. Le groupe était principalement constitué en sections de chants dont les musiciens exécutaient, en balançant au rythme lent du piano, des *blues* douloureux qui ensorcelèrent les âmes impressionnables.

Ce fut vers cette période que je découvris un orchestre composé de blancs et de noirs, dont le chef n'était autre que Buddie Gilmore, un célèbre drummer contortionniste qui avait une très grande réputation mais qui n'éclipsait pas à mes yeux la puissance constructive de Harry Pollard.

Je m'en voudrais de ne pas signaler un orchestre qui succéda à Louis Mitchell, à l'*Alhambra* de Bruxelles. Je crois même que c'est lui qui l'avait organisé avec des instrumentistes venus de New-York. Le groupe, appelé les *Mitchell's Jazz Finzz*, comprenait douze exécutants de couleur. Ni leur jeu ni leur style ne me touchèrent ; je ne garde que le souvenir d'un air qu'ils apportèrent : *Wang Wang Blues*.

Je crois que c'est vers 1923 que j'entendis les *Georgians*, au *Claridge*, à Paris. Ils eurent, à l'époque, une importance dont la signification a échappé aux Américains. Lorsque les disques de Red Nichols ou de Bix Beiderbecke arrivèrent en Europe, nous fûmes étonnés et cependant, nous étions déjà faits à la conception même du jazz *hot*, car Frank Guarente et ses *Georgians* nous avaient appris à aimer une musique qui égalait celle-là.

L'influence qu'avait eue Mitchell à la fin de la guerre, s'était peu à peu dissipée et le nouvel orchestre américain composé de jeunes collégiens blancs lui ravit d'un seul coup toute l'auréole de la gloire. Il faut que je m'attarde quelque peu à l'étude de cette formation dont l'existence marqua son empreinte sur le cours du jazz. Hélas ! Panassié était trop jeune lorsqu'ils jouaient au *Claridge* et les critiques américains étaient sans contact avec les orchestres d'Europe.

Frank Guarente fut certainement un des musiciens qui fit évoluer le jazz un peu inculte des noirs vers plus de musicalité et de netteté. C'était un instrumentiste excellent qui avait une éducation classique très sérieuse. Il possédait une maîtrise étonnante de son instrument et, sans avoir la puissance débordante de Louis, il accusait néanmoins un contrôle tel qu'à certains moments, sans sourdine, il parvenait à pousser des notes ténues comme des sons de violon. Il était né à Ajaccio, en Corse ; passa avec ses parents en Italie, puis fut engagé par l'orchestre *Creator* pour une tournée en Amérique. Arrivé à la Nouvelle-Orléans, en 1913, il tomba malade et dut rester dans la Cité du Croissant où des événements imprévus allaient modifier le cours d'une existence qui était vouée à la musique classique.

Frank Guarente avait été fasciné par les orchestres de *ragtime* des bords du Mississipi. Le soir, il rôdait dans le quartier français, attiré par cet apport nouveau qui semblait échapper à sa formation humaniste des conservatoires d'Europe. Peu à peu, il se lie d'amitié avec les musiciens qu'il rencontre. Il connaît Emmet Hardy, et Joe Oliver devient son ami. Le noir et le blanc éprouvent l'un pour l'autre une grande admiration. Frank s'émeut de trouver un musicien inculte doué d'idées aussi originales, tandis que Joe est bouleversé par la technique instrumentale de l'Européen et il en tire son profit.

En 1914, Frank Guarente joue en soliste au restaurant *Kolb* ; puis il fait partie du *Mar's Brass Band* qui est un des orchestres de marche dont la mission principale était d'accompagner les « parties » de plaisir à Milneburg.

En 1915, Tom Anderson est séduit par Frank et l'engage pour une de ses maisons de Rampart Street, tandis qu'au même moment des membres de l'*Original Dixieland* déburent à quelques rues de là, à Iberville Street.

La réputation de Frank Guarente croît et il part, en qualité de soliste, pour une tournée intéressante dans le Texas où il est baptisé *Ragtime Frank*. Enfin, après divers contrats, il joue de la trompette avec l'*Alabama Five* dans un café de Coney Island, avant qu'il ne devienne soldat.

En 1919, Frank, revenu de la guerre, entre dans l'orchestre de Charley Kerr ; et c'est à une soirée de Philadelphie qu'il rencontre un guitariste ambulancier du nom d'Eddie Lang, qu'il va convertir à la musique syncopée. Un peu plus tard, il fait la connaissance d'un jeune violoniste italien, Joe Venuti, qui est capable d'improviser et dont il est heureux de développer les qualités.

Le jazz bat son plein, mais toutes les recrues de la syncope sont des musiciens qui ne savent pas lire : Frank va apporter au jazz sa première coordination rythmique. Pendant un temps il est signalé dans l'orchestre de Paul Specht, puis nous le trouvons à la tête des *Georgians* avec Arthur Schutt, piano ; Johnny O'Donnell, clarinette ; Chauncey Moorehouse, batterie ; et Ray Stillwell, trombone. Ils enregistrent, chez Columbia, *Chicago* et *Sister Kate* ; les premiers disques où Guarente et Schutt s'occupent d'orchestrer les transitions, tout en laissant des parties libres pour les solistes.

Quand Frank Guarente quitte l'Amérique pour l'Europe, Paul Specht le remplace par Red Nichols, puis par Charlie Margulis et enfin par Charley Spivak. Mais, il avoue lui-même, que Guarente était inégalable. Avant de gagner Paris, les *Georgians* avaient réalisé plusieurs enregistrements qui avaient eu grand succès en Amérique : *Old fashioned Love*, *Mama loves Papa*, *Shake your Feet*, *Minding my business*, *Farewell Blues*, *Way down Yonder in New Orleans*.

Les *Georgians* eurent une telle notoriété en Europe, qu'ils y restèrent longtemps et perdirent le contact avec l'Amérique. Il y avait dans la formation que j'ai connue des hommes de tout premier plan comme Buck Weaver, de Cincinnati, dont le solo de trombone de *Doodle Doo Doo* indiqua la voie à tous ceux qui allaient le suivre. Le pianiste, Joe Murray, qui était excellent ; les deux saxophonistes, Ruddy Adler et Ernie White, qui valaient n'importe quel exécutant de l'époque, étaient soutenus par le jeu extraordinaire du banjo, Fred Flick.

L'histoire de Fred Flick est assez prenante. Il était originaire de Moline, à côté de Davenport, et dès la fin de la guerre lui et quelques-uns de ses amis avaient été

émus par les jazz qui descendaient le Mississippi, sur les bateaux. Il avait joué avec Bix Beiderbecke et Carlisle Evans avant de partir pour l'Europe. (Il est bon de rappeler que Carlisle Evans avait, immédiatement après la première guerre, un petit orchestre à Davenport où Emmet Hardy et Rappolo collaborèrent, tandis que le jeune Bix était pénétré par la puissance créatrice qu'Emmet exprimait au cornet.) Pour en revenir à Frank Guarente, sa conception était celle que des chefs blancs, comme Bennie Goodman et Glen Miller, allaient mettre à la mode dix ans plus tard. Mais il n'y a pas de doute que les *Georgians* témoignaient d'un sens du *swing* qui laissait loin derrière eux tous les orchestres blancs antérieurs à 1922.

C'est vers cette époque que j'entendis à Bruxelles l'orchestre qui m'a laissé vraisemblablement la plus forte impression parce qu'il se livrait à une débauche d'improvisation pure : le *Lido Venice*. Il était dirigé par la batterie Harold Smith, qui passa après coup chez les *Georgians*. La formation de l'orchestre devait remonter à 1922. Ce sera la plus grave carence des critiques de jazz de ne pas avoir signalé ce groupe que je place au sommet des rangs des improvisateurs. Les *Georgians* avaient une technique orchestrale qui laissait pressentir Bennie Goodman ; mais le *Lido Venice* ne pouvait être comparé qu'à l'*Original Dixieland*, au *New Orleans Rythm Kings* ou aux *Wolverines*.

Ils restèrent un certain temps à Londres et après un mois d'engagement à Berlin, ils vinrent à Bruxelles. Mais leur formule était si moderne qu'elle ne fut pas acceptée de prime abord. La dernière fois que je les vis, ils étaient au *Club Daunou*, à Paris. Quand j'ai publié l'édition américaine de ce livre, je n'avais que quelques

détails à propos de cet excellent orchestre. Depuis lors il m'a été donné de remplir quelques lacunes. Je croyais que jamais le *Lido Venice* n'avait enregistré. C'est une erreur ! Pour la firme Pathé aux États-Unis, ils jouèrent : *I wonder what's become of Sally, Rose Marie, San* et *When Things go Wrong*. En Angleterre, ils tournèrent *San* et *Bugle Call Rag*, pour Columbia. Je me demande si l'un de ces disques se trouve dans une collection américaine ? À mon avis, ce serait une grande révélation que de réentendre les prestations de ces précurseurs.

Les membres de l'orchestre étaient les suivants : Bill Haid, piano, que j'ai revu il y a quelques mois à New-York, faisant partie d'un orchestre de tango ; Henry Nathan, violon, trompette et clarinette, qui est actuellement prisonnier dans un camp de concentration japonais (il avait été promu directeur musical d'un grand hôtel, en Chine, et y fut appréhendé un peu après Pearl Harbor) ; Davie Davidson, banjo, clarinette, qui s'établit en France jusqu'en 1940 ; Freddie Morrow, saxophone alto, qui après le *Lido Venice*, resta des années avec Eddie Duchin et finalement reprit un commerce à Beverly Hills ; Barney Russell dont je n'avais retrouvé la trace qu'il y a deux ans à Bangor dans le Maine ; mais hélas ! l'excellent trombone avait rejoint les ensembles de Saint-Pierre. Le chef d'orchestre était Harold Smith qui continue, depuis 1925 quand il entra en Amérique, à diriger un orchestre appelé le *Sun Valley Orchestra*.

Avec les *Georgians* et le *Lido Venice* se clôt la période héroïque européenne. Il faudra attendre jusque vers 1930 pour que de nouvelles formations américaines nous apportent des personnalités inconnues, ou peu connues. En tout cas, on peut dire que le jazz a eu un reflet considérable sur la culture européenne. Les foules se sont

passionnées pour des orchestres et même pour certaines revues de groupes de couleur ; des vedettes comme Florence Mills et Joséphine Baker, connurent les ovations des auditoires les plus difficiles.

Il est important de noter que le jazz et le surréalisme, les deux formes d'une même conception artistique, se sont développés sur un plan parallèle mais sans aucune interpénétration dont l'un puisse faire bénéficier l'autre. Les musiciens de jazz américains étaient la plupart du temps des exécutants sans culture générale, pour qui le problème artistique se restreignait à leur expérience musicale. D'autre part, les surréalistes en général, et en particulier un homme comme André Breton, n'ont jamais abordé l'étude des rapports de leur groupe avec le nouveau mode d'expression américain. J'en ai parlé plusieurs fois à Breton qui se prétend imperméable à la musique et a témoigné une indifférence absolue pour le jazz, me déclarant même que la musique était un art confusionniste.

Très rapidement, les intellectuels européens furent envoutés par l'art syncopé venu de la Nouvelle-Orléans. Comment peut-on expliquer qu'ils pressentirent la valeur de ce phénomène miraculeux avant les Américains eux-mêmes ? C'est assez simple ; les préjugés de races jouaient et jouent encore un rôle considérable dans les estimations critiques du peuple américain. La plupart des intellectuels ne pouvaient concevoir que la classe à laquelle ils refusaient toute considération pût doter leur patrie d'un art immortel.

Les orchestres qui émigrèrent en Europe eurent de ce chef une portée aussi vitale que ceux qui aux États-Unis continuèrent à modifier la matière même du jazz, grâce à la propagation de disques. Les orchestres qui étaient à

Paris, à Londres ou à Bruxelles, eurent l'occasion de collaborer plus activement à l'expansion d'un phénomène de culture qui montra la vraie voie aux amateurs américains.

Comment oublier que l'Europe eut les premiers critiques de jazz ? Hughes Panassié et Delaunay en France, Carlos de Radzitzki et Bettonville en Belgique, Van Praag et plusieurs journalistes en Hollande, commentèrent le jazz avant leurs confrères des États-Unis. L'Europe édita d'ailleurs les seules revues spécialisées : *Jazz Wereld* en Hollande, *Jazz* en Suisse, *Jazz, Tango, Dancing* et le *Jazz Hot* en France, le *Melody Maker* et *Rhythm* en Angleterre, *Musik Echo* en Allemagne et *Music* à Bruxelles ; alors que le *Metronome* américain qui a actuellement plus de prétention que de goût, patageait encore dans le mépris le plus absolu de la musique de jazz.

On ne peut nier la grande influence que prit dans l'histoire du jazz un homme comme mon ami Hughes Panassié, qui est certes celui qui connaissait le mieux le problème musical du jazz. Ce qui n'était pour moi qu'un souci artistique parmi de nombreux autres, était devenu l'attribut exclusif de sa personnalité. On peut n'être pas toujours d'accord avec lui, mais son enseignement a été vivifiant et continue à garder son efficacité. Aussi ne peut-on concevoir que de l'indifférence pour certains critiques américains qui ont cru que l'expression d'une stupide xénophobie pouvait être prise pour une marque d'intelligence.

Sur un autre plan, il faut que l'Amérique sache que le jazz fut étudié avec ferveur et attention par les musiciens européens eux-mêmes. Certains, et les moins intéressants, l'attaquèrent au nom de vieux préjugés. Mais le

jazz fut justifié devant les grands créateurs de la musique classique : on saura, par exemple que le thème de base de la *Création du Monde* de Darius Milhaud n'est que l'*Aunt Hagar's Blues* ; tandis que le célèbre Stravinsky lui-même, ravi par les sonorités nouvelles et les *syncopations*, alla jusqu'à transformer la composition de ses orchestres et écrivit une *Suite pour Jack Hylton*. Est-il étonnant dans ces conditions que Ravel, lui aussi, ait été ému ? J'ai publié en 1929, je crois, dans la revue *Music* un long article où ce génie créateur de l'époque se fit le héraut du jazz contre ses détracteurs peu clairs voyants.

L'influence du jazz sur la création musicale américaine de type classique ne doit pas être retenue. La plupart des musiciens qui, comme Gershwin ou Ferdie Grofé, ont voulu faire du jazz de concert, se sont trompés lourdement car leur réalisation, quelque importante qu'elle fût, n'a été qu'une tentative d'intellectualiser un phénomène de sensibilité. On sent que derrière les constructions musicales les plus habiles, il y a l'esprit et pas le cœur. Ce n'est pas du jazz ! Ceux qui aiment l'improvisation pure ne pourront jamais devenir les fervents de morceaux comme le *Rhapsody in Blue*. Qu'on ne croie d'ailleurs pas que ceci constitue une critique quelconque contre un compositeur comme Gershwin qui fut certes un des meilleurs que l'Amérique ait connus. Mais pour moi justement, ce n'est pas dans le *Rhapsody in Blue* qu'il s'est surpassé, mais bien dans de simples morceaux de jazz comme *Nashville Tennessee*, *The Man I Love*, *Summer Time* où le génie du jazz, mort trop tôt, a coulé le meilleur de son inspiration renovatrice.

VI. ORIGINAL DIXIELAND

UN LIVRE sur le jazz ne peut progresser selon une chronologie mathématique ; malgré lui, l'auteur est amené à se devancer et souvent à revenir en arrière. Nous avons étudié l'évolution du jazz noir depuis ses débuts, jusqu'au moment où Louis Armstrong va en devenir la grande vedette. Il nous faut maintenant retourner vers un nouveau point de départ, c'est-à-dire vers 1915, pour considérer l'histoire du jazz blanc.

Jusqu'au moment où va émerger le génie du jazz, en la personne du trompette de la Nouvelle-Orléans, la musique syncopée a été poussée jusqu'à un développement formidable par des noirs qui remplaçaient l'expérience des connaissances musicales par un potentiel lyrique extraordinairement créateur.

Actuellement, nous entrons dans une des phases les plus significatives de la musique américaine. Jusqu'en 1917, il s'agit de tentatives honorables et louables, certes, où, si je puis ainsi parler, les musiciens ont plus de cœur que de doigts. Je veux exprimer qu'ils ont plus de dispositions naturelles que de moyens techniques.

VI. ORIGINAL DIXIELAND

UN LIVRE sur le jazz ne peut progresser selon une chronologie mathématique ; malgré lui, l'auteur est amené à se devancer et souvent à revenir en arrière. Nous avons étudié l'évolution du jazz noir depuis ses débuts, jusqu'au moment où Louis Armstrong va en devenir la grande vedette. Il nous faut maintenant retourner vers un nouveau point de départ, c'est-à-dire vers 1915, pour considérer l'histoire du jazz blanc.

Jusqu'au moment où va émerger le génie du jazz, en la personne du trompette de la Nouvelle-Orléans, la musique syncopée a été poussée jusqu'à un développement formidable par des noirs qui remplaçaient l'expérience des connaissances musicales par un potentiel lyrique extraordinairement créateur.

Actuellement, nous entrons dans une des phases les plus significatives de la musique américaine. Jusqu'en 1917, il s'agit de tentatives honorables et louables, certes, où, si je puis ainsi parler, les musiciens ont plus de cœur que de doigts. Je veux exprimer qu'ils ont plus de dispositions naturelles que de moyens techniques.

Le premier grand orchestre blanc qui centralisera tous les succès à la Nouvelle-Orléans est l'orchestre de *rag-time* de Jack Laine où vont se retrouver à des périodes différentes presque tous ceux dont nous nous occuperons dans ce chapitre. Bientôt va apparaître le groupe qui déclenchera le grand mouvement syncopé à la manière du petit caillou qui, tombé du haut des montagnes, provoque une avalanche.

Après un quart de siècle, il est salulaire de faire le point et d'essayer de considérer objectivement le phénomène du jazz pour tenter de l'analyser dans sa raison profonde et de préciser ses grands courants. Il n'est pas douteux que le jazz ait apporté une nouveauté impérissable à travers le monde. Jusqu'à son avènement, la musique procédait selon une conception qui a donné des preuves éclatantes de son pouvoir créateur. Un compositeur de génie organise dans son cerveau une œuvre qu'il traduit en termes écrits ; dorénavant, l'œuvre a atteint son potentiel lyrique. La *Cinquième Symphonie* de Beethoven, ou une partition de Ravel, restera identique à elle-même jusqu'à la fin des siècles. La mission qui sera impartie aux musiciens d'aujourd'hui ou de l'avenir sera de reproduire le plus fidèlement possible la conception de l'auteur. Les musiciens sont, à tout prendre, des sortes de comédiens qui récitent une pièce en y insufflant plus ou moins d'émotion. Ils sont les acteurs dont l'art est de restituer l'émotion idéale que l'initiateur a ressentie. Les exécutants sont subordonnés aux limitations du texte écrit et aux prescriptions techniques du compositeur ; ils n'ont de personnalité qu'à travers celle du créateur ; ils sont une projection de son génie et ne peuvent donner que la mesure même du talent qu'ils interprètent.

Il en va autrement du jazz qui est devenu une sorte de

comedia del arte. Le texte écrit n'est qu'un thème qui doit servir de base aux exécutants, dont la mission est de se faire valoir. Ce qui importe dans le jazz, ce n'est pas l'écriture primitive, mais bien son expression à travers le tempérament d'un musicien. Emile Zola avait, en son temps, défini l'art : la nature vue à travers un tempérament ! Pour la musique classique, l'art c'est la beauté vue à travers un compositeur ; pour le jazz, c'est la beauté vue à travers un exécutant !

Il est bon de réfléchir quelques instants aux principes intimes de l'œuvre de jazz, à la dissociation qui ne retrouve sa pleine valeur que dans l'union du créateur et de son exécutant. Dans la musique classique, le compositeur était l'élément primordial ; dans le jazz, c'est le musicien !

Le jazz, comme je l'ai déjà dit, est une révolution du prolétariat musical des exécutants contre la caste conservatrice des créateurs. Pour la première fois, dans l'histoire de la musique, le phénomène de la création est arraché à ses anciens maîtres. Il passe au pouvoir des serveurs qui vont lui donner un sens bouleversant et sauvage de la beauté.

Il s'est passé, vers 1900, une manifestation de révolte musicale comme il y en eut une autre au XVI^{ème} siècle. L'histoire en est d'ailleurs d'un enseignement éducatif qu'on ne saurait dédaigner. Jusqu'au XVIII^{ème} siècle, ou mieux, jusqu'à Bach, la musique était *polyphonique*, c'est-à-dire qu'elle constituait un ensemble de deux ou de plusieurs parties dont chacune avait une mélodie indépendante. Tel fut au XVI^{ème} siècle le principe directeur de l'école wallonne, dominée par le grand Roland de Lassus qui exprima magistralement la puissance créa-

trice de son époque, dont la qualité, hélas ! n'appartient plus qu'aux musicologues.

L'opéra italien intrônisa une nouvelle conception de la musique qu'on railla d'abord. Un courant révolutionnaire semblait avoir soufflé sur un patrimoine artistique séculaire. Naturellement, les conservateurs et les bourgeois impénitents insultèrent le nouvel art *homophonique*, à la manière dont ceux de ce siècle se moquent du jazz !

Ceux du XVIIIème siècle étaient encore plongés dans l'atmosphère de la polyphonie et ne pouvaient admettre ce brusque renversement des valeurs. Ceux d'aujourd'hui sont encore plongés, corps et biens, dans l'enthousiasme de l'homophonie dont ils ne parviennent pas à s'arracher. Il est peut-être bon de se rappeler que la musique homophonique est constituée d'une partie principale avec une idée directrice, à laquelle sont subordonnées les parties accessoires qui fournissent l'harmonie.

Même le divin Bach qui opéra le passage douloureux de la polyphonie à l'homophonie, ne fut pas apprécié et mourut pauvre ! Il allait falloir un siècle pour imposer le nouveau pouvoir créateur et atteindre la grande résonnance du classicisme. Mais alors, aussi étrange que cela paraisse, la polyphonie fut complètement oubliée et méprisée.

Est-ce à dire que le jazz qui constitue une rupture essentielle, une nouvelle fissure musicale, un retour vers la polyphonie, parviendra dans un siècle à faire oublier la musique classique ? Celui qui eût apporté l'audace d'une opinion analogue au XVIIème siècle eût passé pour un sot, et je me garderai bien de prophétiser.

Revenons plutôt aux éléments mêmes de notre différenciation. Une symphonie est « éternelle » dans sa com-

position et dans son exécution. Le jazz est mouvant et multiforme ; « il déplace quotidiennement les lignes » (pour rejoindre l'idée du fameux sonnet de Baudelaire). Mais le plus extraordinaire est certes que cette révolution, d'une signification capitale dans l'histoire de la musique, a une importance telle qu'il semble bien qu'on ne pourra en apprécier toutes les données que dans un siècle. Cette nouvelle forme d'art a été préparée, enfantée, voulue inconsciemment par des simples qui ne connaissaient même pas la technique du conservatoire.

Le jazz va suivre un étrange chemin qu'il appartient au critique d'examiner très objectivement. Je vois d'abord dans le jazz une lutte à outrance entre les éléments révolutionnaires d'une nouvelle beauté et les formes traditionnelles d'un art solidement établi. Le phénomène que nous sommes en train d'étudier se retrouve en réalité dans toutes les formes d'expression de l'intelligence humaine dont l'histoire constitue l'enseignement d'une éternelle victoire de la nouveauté sur la tradition.

Lorsqu'une école poétique, picturale ou sculpturale, impose ses qualités à l'attention du monde, elle n'est d'abord pas comprise dans la lutte où elle est neuve. C'est la quotidienne expérience de l'incompréhension du public. Ni Edgar Poe, ni Walt Whitman, ni Baudelaire, ni Rimbaud, ni Manet, ni Renoir, ni Zadkine, ni Alain Grandbois, ni Stravinski, ne sont compris au moment où ils se révèlent !

Quand ils apparaissent, les places de choix sont jalousement gardées par les conservateurs qui attaquent les jeunes au nom de leur fausse gloire. Puis, la loi de l'offre et de la demande opère, il y a des phénomènes de transaction, d'assimilation, d'évolution et, très lentement, la vérité artistique s'affirme dans toute sa pureté.

La matière du jazz n'est pas différente ! Dès l'apparition de la musique syncopée, celle-ci est accueillie par le mépris glacial des musiciens qui, au nom de leurs habitudes et de leurs traditions, se moquent de la puissance révolutionnaire de leurs collègues comme, au nom de leur col en caoutchouc et de leur cravate toute faite, ils méprisent les chemises à col souple des nouveaux musiciens. Au nom de leur formalisme académique qui fut toujours la grande puissance de décomposition artistique, ils rient de cet embryon lyrique qu'ils qualifient de « cacophonie sauvage ».

Enfin, les élites de l'intelligence sont envoûtées et témoignent de leur conversion ; immédiatement les conservateurs cherchent l'indulgence des demi-mesures et des transactions. On cherche à en appeler au principe de la nouveauté tout en continuant à flatter le goût déformé du public. C'est le règne de Paul Whiteman en Amérique, et de Jack Hylton en Angleterre.

Mais je me surprends à écrire plus vite que je ne pense. Car, avant Whiteman et Hylton, il y a des faits dont on ne peut omettre l'évidence. Toute la première école du jazz est remarquable par son caractère d'improvisation collective. Les instruments, dont le maximum est généralement fixé à sept, jouent en improvisant sur un thème connu de mémoire. La clarinette, le cornet et le trombone s'expriment ensemble et enchevêtrent leurs inspirations. Habituellement l'un des trois instruments conduit les deux autres pour laisser à chacun de ceux-ci la possibilité d'en réaliser autant lorsque son tour viendra, en fonction d'une sorte de consentement tacite général.

Pareille technique n'est possible que si les exécutants sont de vrais créateurs, liés les uns aux autres par un

phénomène de *transe collective*. Le raisonnement, ce vieux pouvoir modérateur, ne participe plus à l'élaboration de cet art. La sensibilité et la subconscience sont à la base perpétuelle de ce miracle de spontanéité continue dont l'éphémère beauté est difficile à atteindre et exige de ses servants l'usage de qualités extraordinaires.

Cette école naissante ne manquera pas d'être attaquée par les tenants du principe du moindre effort. L'idée originaire, empreinte de pureté, sera bientôt mêlée de combinaisons hétéroclites. Pendant une longue période on trouvera des groupements dévoués au faux jazz, qui se sont attribué la mission de remplacer l'improvisation par des arrangements mélodiques. Enfin, l'apparition de grands orchestres obligera les musiciens à rechercher des formules plus avancées. Avec Armstrong, le génie du jazz, ce sera l'explosion d'une personnalité unique sur la toile de fond d'une préparation orchestrale dont la seule qualité est de faire valoir Armstrong. Avec Duke Ellington, l'homme-orchestre par excellence, c'est la lente maturation minutieusement raisonnée d'une improvisation qui ne laisse rien au hasard ; avec Jimmy Lunceford, c'est l'orchestre tumultueux qui cherche son expression à travers le talent d'un arrangeur, soutenu par les facultés centripètes du chef ; avec Bennie Goodman, le roi du swing, c'est l'exécutant extraordinaire qui tâche de suppléer au phénomène d'improvisation dont il est un des fervents, par le mécanisme d'une savante balance des forces, pour ainsi arriver à une impression artistique qui est la même que celle résultant des vertus de la création spontanée.

Nous n'en sommes encore qu'à l'improvisation collective de l'*Original Dixieland Jazzband* ; restons-y, et vidons un important point d'histoire. On a déjà débité beaucoup de choses au sujet de l'épopée de Dominique La Rocca,

Larry Shields, Daddy Edwards, Henry Ragas et Tony Sbarbaro, dont l'aventure musicale est certes une des plus extraordinaires que l'on puisse concevoir.

On connaît parfaitement leur ingrate jeunesse dans le centre de la Nouvelle-Orléans à l'heure où le jazz, musique sans nom, prenait corps. Ils étaient tous nés avant ce siècle ; Eddie Edwards était même un ancien puisqu'il avait vu le jour en 1891 ; La Rocca habitait Magazine Street, Larry Shields à la Troisième Rue, et leur camarade Eddie à la Quatrième. Enfants, ils se retrouvaient au carrefour de la ville haute où, sous l'inspiration des musiques de l'époque, ils fondèrent un orchestre amateur auquel Tony Sbarbaro qui habitait Louisa Street, dans la ville basse, se joignit rapidement. La Rocca, cornettiste gaucher, en est l'âme ; il dirige les répétitions. À cette époque bouillante, l'orchestre en vogue était celui de Papa Laine et il est étonnant de savoir qu'Eddie Edwards avoue n'avoir jamais entendu Buddy Bolden et que, pour autant que ses souvenirs soient précis, Papa Laine n'avait qu'un orchestre cacophonique. Il ne faut pas longtemps avant qu'à des « parties » de réjouissances, un nouveau groupe qu'on appelle d'abord *The New Orleans* exécute des airs qui traînent à cette époque dans les bouges de la Cité du Croissant : *Under the Bamboo Tree*, *China Town*, *My Little Dream Girl*, *Panama*, *Down Home Rag*. Ils jouèrent ici et là. Les frères Brunies avaient inauguré le *Ranch 102*, tandis que les collègues de la veille cherchaient fortune ailleurs. Leur style, à cette époque, procède d'une inspiration très pure et doit correspondre assez exactement avec la période qui les couvrit de gloire plus tard.

Le principe qui dirige l'orchestre est que l'improvisation est conduite par trois instruments de chant qui s'interpénètrent sans répit, tandis que le piano et la batterie

marquent le rythme. Une sorte de divination magistrale les a inconsciemment guidés vers une forme qui restera longtemps à la base du jazz et qui actuellement, après un quart de siècle, garde toujours ses amateurs passionnés.

C'est Harry James, un patron de dancing, qui les engage en 1916 pour le *Schiller Cafe*, à Chicago. À ce moment, les gens cultivés témoignent d'un mépris profond pour cette musique de sauvages et certains journalistes ne cachent pas leur aversion lorsque, dans leur colonne, ils parlent « des hurlements criards de l'*Original Dixieland* ».

On peut se demander comment de *New Orleans* ils passèrent au titre de *Dixieland* ? C'est la question que j'ai posée à Eddie Edwards et il m'a répondu que c'est par dédain pour la Nouvelle-Orléans qui avait toujours déconsidéré la musique qu'ils aimaient. La ville où ils étaient nés était pour eux comme une mère qui renie ses fils.

Au début, ils n'ont aucun succès au *Schiller* ! Il faut toute la ferveur et la passion d'Harry James pour qu'on les retienne après la première semaine.

C'est la période où la nouvelle musique vient d'être portée sur les fonts-baptismaux. J'ai expliqué comment, par dérision, on avait appelé le *ragtime* une *jass music*. Aussi n'est-il pas surprenant qu'Harry James qualifie leur groupe du titre ronflant, *Original Dixieland Jazzband*.

Tandis que cet orchestre commence sa carrière, un autre groupe de la Nouvelle-Orléans, dirigé par Tom Brown, et qui avait mérité l'application de l'appellation « *jass* », jouait dans un bal, à quelques rues de là. Parmi ces pionniers se trouvait un saxophoniste extraordinaire dont les fanatiques de l'époque parlent encore avec chaleur : Gus Miller.

Un des premiers dévots de l'orchestre fut incontestablement le célèbre gangster Johnnie Torio, qui les comble de cadeaux. Pour les entendre à satiété, comme les cafés de Chicago ferment leurs portes à une heure du matin, il ouvre un établissement appelé le *Coney Island*, à Burnham, dans l'Indiana où les lois sont moins strictes. À la fermeture du *Schiller*, la puissante limousine de Torio est rangée devant le trottoir et, à toute allure, conduit les membres de l'*Original Dixieland* jusqu'au bouge de l'État voisin où ils peuvent improviser à cœur joie jusqu'au petit matin.

Eddie Edwards est devenu manager de l'orchestre et s'occupe des questions financières dont il faut peut-être signaler qu'elles sont difficiles à débrouiller ! À plusieurs reprises il est question de mettre un terme à l'association et de retourner dans le Sud. Tandis que l'*Original Dixieland* ensorcelle les amateurs du *Schiller*, un pianiste sans grande valeur, Ernie Erdman, accompagne les chanteurs. Son éducation classique réagit mal, opposée à cette forme de provocation artistique toute en syncope. Il moque l'orchestre et pour manifester son dégoût, il compose une imitation humoristique à laquelle il donne le titre de *Oceana Roll* qui deviendra un des gros succès de l'année.

Puis, étonné d'avoir réussi, il récidive et écrit une nouvelle forme de plagiat, *Oh ! for the Life of a Fireman*, qu'il vend pour quelques dollars, et enrichit du même coup son éditeur. Drury Underwood, le grand journaliste du *Chicago Herald*, n'est pas à ce moment d'une tendresse particulière pour l'*Original Dixieland* qui essaye de convertir Chicago à l'envoûtement du nouvel art. Il ne tarde pas que les jeunes générations deviennent ferventes. Plusieurs orchestres jouent à travers la cité. Dans un cabaret appelé l'*Elite* un musicien de couleur, Shelton Brooks,

s'exécute, au clavier, et chante des refrains amusants qui font rire les bourgeois. *Darktown Strutter's Ball* est sur le point de naître !

Max Hart, un agent, porte intérêt à l'*Original Dixieland* et lui procure un engagement providentiel pour le *Reisenweber* à New-York, où les deux premières semaines s'avèrent catastrophiques. Les orchestres hawaïens de Joe Clarke et de Doreldina venaient de faire fortune et il était dur de s'imposer aux couples enfiévrés, passionnés de musique exotique. En face d'eux, les musiciens de jazz avaient comme rival un orchestre tzigane dirigé par le grand violoniste Joe Figei qui jouait des valse et des czardas. Dès le jour de l'ouverture, le 17 janvier, le beau Hongrois se moquait éperdument de cette musique aux bruits infernaux. Seules quelques âmes d'élite sentirent l'appel de cette nouvelle formule rythmique. Un des fidèles qui venait les écouter tous les soirs obtint de les faire monter sur la scène du *Century Theater* à une grande matinée de charité où l'*Original Dixieland* fut inscrit au programme entre Billy Sunday et Caruso.

Tout à coup une gloire inespérée semble les couronner. De jour en jour, le succès se confirme. Hélas ! Ragas meurt le jour même où la femme qu'il aime vient le retrouver au *Reisenweber* ; et ses quatre amis sont dans l'obligation de chercher un pianiste. Sidney Lancefield s'assied pour un moment au tabouret de Ragas, mais il quittera bientôt le *Reisenweber* malgré les sollicitations de ses amis. Du témoignage d'Eddie Edwards, ce fut le meilleur pianiste de l'orchestre. Quelques semaines plus tard, ils obtiennent un contrat pour la firme Columbia et ainsi l'*Original Dixieland Jazzband* devient le groupe le plus célèbre du monde. Il ne se passe pas de semaine qu'on ne les appelle au studio. Un jour, vers 1918, ils

sont réclamés chez Columbia qui se trouvait de l'autre côté de Columbus Circle. Il avait été décidé qu'ils enregistreraient *Walking the Dog*. Après la séance, ils ne sont pas peu étonnés d'apprendre que leur prestation a été refusée à cause de son mauvais goût. Edwards a, en effet, consacré son solo de trombone à des aboiements en glissando auxquels répond le grognement plus aigu d'un petit roquet qui s'exprime à travers la clarinette de Larry Shields !

L'Amérique est en guerre. Edwards est rappelé à l'armée et on lui cherche un substitut. À défaut de trouver un trombone à sa taille, on se rabat sur Émile Christian, cornettiste de grand talent qui accepte de jouer du trombone. À la place de Lancefield, nous trouvons Robinson et parfois Billy Jones.

Après s'être couverts de gloire dans une longue pérégrination du *Kate Circuit*, ils se voient engagés par le producteur Albert de Courville, qui patronise un *Show* célèbre dont les vedettes ne sont autres que George Ruby et Frank Hale. En mars 1919, c'est le départ pour Londres ; ils excellent, sur scène, dans *Joy Bells* où ils exécutent un air qui aura son heure de popularité : *Bells of St. Mary*. À cette période l'*Original Dixieland* peut obtenir les meilleurs contrats ; on le voit successivement au *Rector's*, au *Four Hundred Club*, et au *Palais de Danse* !

Puis c'est le retour à New-York pour accomplir une saison sensationnelle aux *Folies-Bergère* et Eddie Edwards, qui a été licencié de l'armée, reprend triomphalement sa place. C'est l'apogée de leur carrière. Frisco, Frankie Farnham et Buddie de Sylva sont transportés ! Les disques ont déjà eu le temps de populariser les airs et le style de l'orchestre.

En 1923, l'*Original Dixieland Jazzband* est engagé aux *Balconades*, petit café où se réunissent les amateurs de jazz, au coin de Columbus Avenue et de la 66ème rue ! Régulièrement chaque soir, quelques minutes avant la fermeture, un jeune homme légèrement gris entre dans la salle de danse, écoute religieusement et, après le dernier morceau, monte à l'estrade et s'assied au piano où il joue *In the Mist*. C'est Bix Beiderbecke qui vient recharger les accumulateurs de sa ferveur musicale. Signorelli remplace à différentes reprises Robinson qui enfin quitte l'orchestre parce que, compositeur, il est froissé qu'on ne conserve pas une place suffisante à ses morceaux.

Et puis il advient de l'orchestre ce qui devait en advenir, la faveur se porte sur d'autres vedettes. Des jours de chômage sont en perspective. Des discussions surgissent entre les camarades. L'un d'eux veut revoir la Nouvelle-Orléans et il s'en va ; on lui cherche un remplaçant qu'on ne trouve pas et bientôt l'orchestre se divise.

Larry Shields et La Rocca partent pour le Sud. Robinson va devenir agent de police et ce n'est qu'en 1937, qu'une trop courte résurrection rapprochera ceux qui furent un grand moment de l'histoire du jazz. Ils entreprennent une tournée au Texas ; mais il est trop tard et bientôt les musiciens de l'*Original Dixieland* sont astreints à renoncer à la musique qui ne les nourrit plus. Eddie Edwards s'occupe dorénavant de baseball au YMCA ; Nick La Rocca, établi à la Nouvelle-Orléans, va devenir entrepreneur ; seul, Tony Sbarbaro continuera imperturbablement à marteler le rythme sur ses tambours et, de l'aveu général, il est, même à l'heure actuelle, un des drummers les plus solides qui soient.

Ce n'est qu'en 1943 que l'*Original Dixieland* va se regrouper sous l'inspiration active de Brad Gowans, le tromboniste, qui jouera de la clarinette à côté d'Eddie Edwards revenu à la ferveur de son trombone, tandis qu'à leurs côtés s'exécutent Tony Sbarbaro, le pianiste Signorelli et le trompettiste Bobby Hackett.

J'ai l'impression que la critique n'a pas accordé à l'*Original Dixieland* toute l'auréole que sa grande originalité méritait. Il m'a plu, après vingt-cinq ans, de réentendre pour mieux les juger les vieux airs qui firent la joie de ma jeunesse. On a parlé avec profusion des premiers découvreurs noirs de la Nouvelle-Orléans, mais on a trop laissé dans l'ombre les blancs qui firent la première fois dans l'histoire du disque eurent la mission de confier à la cire des réalisations dont la qualité anticipait de quelques années sur tous les autres orchestres.

Certains critiques déclarent que l'*Original Dixieland* manque de *swing*. Comment eût-il été pourvu d'une chose qui n'existait pas ? Cette forme du rythme n'est intervenue que quelque quinze ans plus tard et ne peut pas, à mon sens, s'appliquer au groupe d'improvisation pure.

Je sais, en tout cas, que des amateurs comme Bix Beiderbecke, Brad Gowans ou Jim Moynahan, ne juraient que par la puissance de l'*Original Dixieland* et limitaient toutes leurs aspirations à la mesure de la conception de leurs aînés. Je ne pense pas qu'aucun orchestre, compte tenu de l'évolution nécessaire du style, ait jamais été plus loin dans l'expression artistique que ce groupe de pionniers.

Je me demande comment ce miracle d'équilibre a été possible ? Comment ces génies musicaux, ignorants de la musique, ont-ils pu exprimer cette étrange beauté spontanée et miraculeuse dont beaucoup d'orchestres de

l'heure présente n'atteignent pas le niveau ? Rien de plus pur n'a été fait dans le domaine de l'émotion et ma conscience de critique m'oblige de dire que si on est arrivé à les égaler, ou à raffiner certains ensembles, ou à enregistrer des solos de personnalités plus créatrices comme Louis Armstrong, jamais, une telle interprétation collective, une telle puissance centripète n'a fleuri aux parterres de la musique syncopée.

D'un seul coup, les camarades de l'*Original Dixieland* se sont hissés aux sommets du sublime, et l'étonnant est certes qu'ils l'aient fait sans compromission, sans transaction, avec, au contraire, des moyens complètement neufs et originaux. Servis par une inspiration révolutionnaire qu'ils ne contrôlaient pas, ils ont été de véritables génies rompant d'une manière irréductible avec toute la tradition musicale qui les précédait.

Il faut juger leur effort en tenant compte de l'impérieux recul dans le temps. Le moindre amateur de jazz perçoit que les ensembles sont vertigineux et que la compénétration des instruments n'a pas été le résultat d'un contrôle de l'intelligence, mais bien plutôt d'une sorte de frénésie. Les musiciens de l'*Original Dixieland* ont toujours joué selon l'enthousiasme de leur cœur et ils atteignirent souvent la perfection. Le renouvellement qu'ils ont imposé à la musique était tel que son phénomène n'a pas encore été complètement accepté et compris par les milieux les plus avisés du pays où il est né. Comment en serait-il autrement, avec des arrêts brusques dans l'exécution, des éclats inattendus, des grognements étouffés, des exaspérations plaintives, des *breaks* hérissés tout en contraste, des charges à fond de la batterie et même des répétitions impudiques de coups de sonnette ?

Aujourd'hui cela paraît un peu démodé. Mais ce ne l'est que dans la mesure où les musiciens qui suivirent n'eurent pas le courage de se maintenir sur le plan des nouveautés révolutionnaires qu'avaient osées les musiciens de l'*Original Dixieland*.

Je suppose qu'on qualifie leur technique de « péri-mée » parce qu'ils conçoivent le temps, d'une manière spéciale. Actuellement, les orchestres *swing*, qu'on porte aux nues, jouent après le temps. L'*Original Dixieland* ne procédait qu'en attaquant les notes avec une légère avance. L'avenir nivellera ces petites divergences techniques et je suis certain que dans un demi-siècle l'*Original Dixieland* prendra un relief qu'on n'osait pas imaginer, parce que leur création était au cœur même du jazz, au centre de l'improvisation la plus pure et la plus débridée.

Le jazz ne m'intéresse que dans les nouveautés qu'il suscite et qu'il crée. Je regrette que toute l'école qui est venue après eux ait cru pouvoir se livrer à des transactions techniques. Que serait devenu le jazz, pur instrument de beauté créatrice, si on lui avait gardé la destination originelle que l'*Original Dixieland* lui avait conférée ?

Il n'en est pas qui admirent plus que moi les grandes personnalités actuelles qui se font de plus en plus rares, parce que la technique étouffe les jeunes tempéraments doués d'un précoce enthousiasme. Pour ma part, j'aime revenir à l'atmosphère et aux vieux airs admirables qui resteront comme un vivant témoignage d'une impérissable grandeur. *Milneburg, High Society, Ain't got Nobody, King Porter's Stomp, Shimme-Shawable, Basin Street Blues, Panama*, forment une couronne syncopée dont on ne chantera jamais assez la gloire ; mais l'*Original Dixieland* ne perd rien à la comparaison ! Presque tous les

morceaux qu'ils ont confiés à la cire furent composés par un membre de l'orchestre ; c'est un signe dont on ne retrouvera plus d'exemple, si ce n'est chez Duke Ellington. Tous leurs thèmes ont été repris, réincorporés et exploités par des compositeurs sans vergogne qui sont venus après eux. *Ostrich Walk*, par exemple, a été plagié presque servilement dans *Wang Wang Blues*.

Quelle fut l'émotion de ceux qui entendirent réellement l'orchestre ? J'en ai revu quelques-uns et j'ai été émerveillé de la trace lumineuse qu'ils gardent encore en eux, après un quart de siècle. On m'a dit que Bix devait à l'*Original Dixieland* le grand éblouissement qui allait favoriser le développement d'une personnalité incomparable.

Après vingt-cinq ans, le règne de Larry Shields le clarinettiste, est si impérieux, que les meilleurs exécutants de son instrument répètent encore ses inspirations et copient ses phrases. Il a été à la clarinette ce qu'Armstrong a représenté plus plénièrement pour la trompette. Quant à La Rocca, il fut le premier grand cornet classique. Bix lui est redevable de beaucoup. Le pionnier excellait à jouer la mélodie presque note pour note, en donnant à son insufflation, à sa tonalité et à sa maîtrise de l'attaque avant le temps, un sens étonnant du *hot* dans sa simplicité la plus pure.

Qu'on reprenne par exemple *Palestina* ou même *Margie* ! La Rocca accentue très naturellement les notes en les gonflant ou en les tremblant. Qu'après cette expérience, l'on réentende *Singin' the Blues* et l'on ne doutera plus que Bix ait été inspiré par La Rocca.

Je m'en voudrais de ne pas signaler l'activité efficiente de Tony Sbarbaro qui joue de la batterie avec un sens du rythme et une disposition spontanée qui m'ont encore ému il y a quelques jours chez *Nick's*, dans le village.

J'ai déjà dit tout le bien que je pensais d'Eddie Edwards ; c'est moins un soliste qu'un excellent accompagnateur. Puis, sont venus George Brunis et Brad Gowans qui ont conservé le style intrinsèque des premiers musiciens de la Nouvelle-Orléans. Après eux, le trombone a évolué dans son jeu et dans sa participation à l'unité de l'ensemble.

Est-il possible de tracer un parallèle entre l'*Original Dixieland Jazzband* et les autres orchestres ? Nous aurons certes l'occasion d'étudier les autres groupements blancs, mais ne faut-il pas s'arrêter aux réalisations des orchestres de couleur de l'époque ? Il me paraît trop aisé pour le critique de jazz de parler simultanément des orchestres sans les comparer. Il est étrange que la première période critique tout entière ait consisté dans une discussion comparative de la valeur des personnalités. Hughes Panassié et d'autres qui lui ont succédé se sont plu à dresser un catalogue instrumental qui a eu une importance incontestable. Peut-être est-il temps d'opérer de même pour les orchestres ? On avait d'abord oublié la contribution originale des nègres ; puis, par une reprise de conscience, on y est revenu et certaines écoles ont presque épuisé la question. Des livres comme ceux de Smith, Ramsey, et Russel ou même les périodiques comme *Jazz Information*, ont expliqué dans tout leur détail l'évolution du jazz nègre de Bunk Johnson jusqu'à Louis Armstrong. Je suis étonné, pour ma part, de voir que pendant la période héroïque il n'est guère question que d'eux et que l'accent est porté sur l'exclusivité de leur grandeur.

Nul n'a accordé plus d'hommage que moi au talent des noirs ; c'est ce qui me donne le droit d'affirmer que sans des orchestres comme l'*Original Dixieland*, le jazz n'aurait pas pu atteindre sa ligne complète de maturité.

L'ombre volontaire et systématique dans laquelle on a laissé des orchestres blancs comme l'*Original Dixieland* ou comme le *New Orleans Rhythm Kings*, est purement incompréhensible quand on sait que ces groupes ont conféré au jazz une personnalité qui ne fut jamais acquise par aucun orchestre noir avant Louis Armstrong ou Fletcher Henderson. Alors que les orchestres blancs de la Nouvelle-Orléans avaient déjà livré un message tout de beauté et d'exaspération, un maître comme King Oliver dont je reconnais pourtant la grandeur, n'avait encore fait que réaliser des tentatives assez confuses.

Que l'on me montre un seul disque enregistré par un orchestre noir, avant 1924, accusant un rythme, une puissance d'évasion pareille à celle de l'*Original Dixieland* ? La musique noire, à ce moment, n'a que des élévations sporadiques et ne prendra sa revanche que plus tard. Le jazz nègre est à mon sens assez riche pour que l'on puisse en toute justice reconnaître pareille vérité première, dont la méconnaissance a fait bifurquer le jazz blanc vers les voies de garage du *swing* d'où il n'est pas encore complètement revenu.

Ceux qui, comme moi, aiment le phénomène d'improvisation pure, reconnaîtront, j'en suis sûr, la justice de mes observations s'ils prennent la peine de réentendre les vieux disques actuellement déjà plongés dans l'oubli. Ceux de 1917 sont admirables, Larry Shields y est étonnant ; le rythme de la batterie, plus net et plus dur que chez tous les drummers de l'époque qui va suivre, est d'une simplicité éloquente ; le soubassement tissé par le trombone parle directement au cœur. Les enregistrements de 1918 atteignent une valeur culminante d'interprétation. Parfois le trombone joue en staccato d'une manière très originale qui rompt avec la méthode classique. Larry

Shields est égal à lui-même, ce qui est tout dire, et il n'est pas superflu de constater que dans des airs comme *Ostrich Walk* et *At the Jazzband Ball*, le jazz n'est pas encore soustrait à sa source naturelle des marches de fanfare de la Nouvelle-Orléans. Tony Sbarbaro bat le rythme comme aux démonstrations tonitruantes de la parade. Il a fallu l'influence du *Reisenweber* à New-York, pour que le jazz évoluât plus particulièrement vers le style de la danse.

Tous ces disques sont d'un attachement primordial, dans la mesure où ils donnent au critique consciencieux certains enseignements précieux sur les influences originales que le jazz a subies à la Nouvelle-Orléans. On note, par exemple, dans le *St. Louis Blues*, un certain rythme de tango assez inattendu qui ne peut s'expliquer que lorsqu'on sait que vers 1900 les musiques espagnoles ou les airs populaires qui venaient des îles de l'Atlantique avaient quelque crédit chez les premiers musiciens du Sud.

Les trois musiciens de chant (cornet, clarinette et trombone) jouent en opposition aux deux rythmes (piano et batterie) et tous enchevêtrent très adroitement leur improvisation sous la direction de l'un ou de l'autre qui donne son impulsion à la création collective.

C'est cette formule totale et admirable, qui n'a plus été employée plus tard qu'avec des transactions regrettables qui ne peuvent être comparées à l'effet étonnant que nous laissent encore les disques de 1919. Parmi ceux-ci j'aime particulièrement *Clarinet Marmelade* joué plus lentement que dans la version postérieure et, surtout, *Tiger Rag* qui a été repris des centaines de fois et qui a néanmoins toujours imposé sa puissance irradiante d'inspiration à tous les orchestres qui ont suivi. A

Londres, d'avril 1919 à juillet 1921, l'*Original Dixieland* enregistre une série fameuse avec des reprises dont les unes sont heureuses et d'autres moins bonnes. *Barneyard Blues* est joué sur un rythme plus précipité que *Livery Stable Blues*. *Satanic Blues* est empreint d'une infernale beauté qui continue à m'envoûter et, après les dix-huit faces qui furent pressées en Europe, nous arrivons tout naturellement à la période où l'orchestre revient aux États-Unis.

Il n'y a pas de doute qu'on perçoit dans leur style un décalage ; ils le sentent eux-mêmes et tentent de moderniser leur équilibre en ajoutant un saxophone, Bennie Krueger, et un vocaliste, Al Bernard.

Nous sommes à la période où le grand succès du début paye encore ses dividendes. L'orchestre est réclamé à de nombreux bals où il fait sensation et parfois, on voit Brad Gowans au pupitre.

Enfin, nous voici aux prestations tardives où l'orchestre vit de sa gloire et ne crée plus. Larry Shields a été remplacé par Artie Seaberg ; Eddie Edwards a repris sa place au trombone ; Don Parker a succédé à Bennie Krueger et Vaniselli à Robinson. Pendant cinq ans l'orchestre a été supérieur. Ses découvertes ont fait fortune et sont maintenant popularisées par d'autres orchestres. La puissance inventive s'est éteinte. L'*Original Dixieland Jazzband*, le premier orchestre de la discographie, va tourner sur place ; au lieu de composer de nouveaux airs, il reprend les anciens. Comme les poètes qui ont écrit tout ce qu'ils avaient à dire et sont las, ceux qui ont fait le jazz vont se redire. Ils jouent plus avec leurs doigts, qu'avec leur cœur ; c'est la période dangereuse du jazz, car il n'y a pas de jazz sans cœur, sans jeunesse, sans spontanéité, sans un usage continu et répété du don

de la vie ! Lorsque le métier apparaît, il n'y a plus de lyrisme !

Qu'importe ! l'*Original Dixieland Jazzband* a été grand et fécond pendant sept ans.

Et de tout cela, il ne reste que quelques disques rares que je pourrais réentendre éternellement parce qu'ils expriment le jazz le plus pur. Il m'a été donné de revoir souvent Tony Sbarbaro qui continue à jouer du tambour et Eddie Edwards qui a dévoué son activité entière au team de football du YMCA.

Il y a quelques mois encore, repris par les fantômes du passé, ils se sont reformés et ont accompagné le *Show* de *Catherine Dunham* ; mais ce ne fut pas pour longtemps. Daddy Edwards est retourné à ses footballistes et il ne pense plus à cette musique qui a fait de lui un héros. Faut-il dire qu'il est un peu oublié lui aussi, c'est une injustice qui fait honte ! Aucun détail de la vie du moindre musicien de la Nouvelle-Orléans n'a été épargné. Il est temps qu'on rappelle à la notion de la gloire ces premiers immortels de la musique syncopée ; il est temps qu'on rende hommage aux pionniers blancs et à ceux qui, aujourd'hui encore, continuent le bon apostolat.

Quelle doit être la mélancolie de ces hommes sensibles de se réentendre copiés et pillés à longueur de journée alors qu'on ne parle même plus d'eux ? L'autre jour, j'ai vu Eddie Edwards passer sans lever les yeux devant le *Reisenueber*, transformé en Cinéma populaire. Il vivait trop des souvenirs du passé pour reprendre contact avec la dure réalité. Je le suivis un moment au long du trottoir de Broadway. Il s'engagea dans la 52ème rue où dix orchestres s'affrontaient porte à porte. Une chaude nuit d'été étouffait New-York ; par les fenêtres ouvertes

des bouffées de jazz arrêtaient les passants au bord de la rue. Un *Tiger Rag* éclata derrière la façade du *Kelly Stable*. Je vis Daddy Edwards écouter un instant puis repartir la tête baissée. La clarinette jouait la partition de Shields et le trombone, sans le savoir peut-être, répétait le soubassement émouvant du bon Edwards qui n'était plus qu'une ombre parmi les ombres !

VII. LES CLASSIQUES BLANCS OUBLIÉS

New Orleans Rhythm Kings, Cotton Pickers, California Ramblers

LA tradition créatrice d'improvisation pure inaugurée par l'*Original Dixieland* passa heureusement en héritage à plusieurs groupes intéressants comme les *Georgians*, l'*Original Memphis Five*, le *New Orleans Rhythm Kings*, le *Bucktown Five*, les *Wolverines*, les *Cotton Pickers*, les *California Ramblers*, le *Carlisle Evans Jazz band*.

J'ai déjà parlé des *Georgians* et j'y reviens parce qu'ils ont été complètement oubliés. Ni la discographie de Delaunay, ni les livres de Charles Edward Smith ne les citent ; et pourtant ils eurent leur heure d'importance.

Il est temps qu'on réentende *Mama loves Papa* et *Land of Cotton Blues*, *Snake Hips*, ou *Farewell Blues* pour leur accorder l'auréole qu'ils méritent rétroactivement. Leur jeu rappelle la manière entrelacée des *Original Memphis Five* et des *Cotton Pickers*. Un souffle de musicalité baigne encore ces vieux disques mis au rancart. Guarente est incontestablement une des bonnes trompettes de l'époque. Je dirai plus ; jusqu'en 1923 il n'y avait guère d'instrumentiste qui le valût et les inventions de

VII. LES CLASSIQUES BLANCS OUBLIÉS

New Orleans Rhythm Kings, Cotton Pickers, California Ramblers

LA tradition créatrice d'improvisation pure inaugurée par l'*Original Dixieland* passa heureusement en héritage à plusieurs groupes intéressants comme les *Georgians*, l'*Original Memphis Five*, le *New Orleans Rhythm Kings*, le *Bucktown Five*, les *Wolverines*, les *Cotton Pickers*, les *California Ramblers*, le *Carlisle Evans Jazz band*.

J'ai déjà parlé des *Georgians* et j'y reviens parce qu'ils ont été complètement oubliés. Ni la discographie de Delaunay, ni les livres de Charles Edward Smith ne les citent ; et pourtant ils eurent leur heure d'importance.

Il est temps qu'on réentende *Mama loves Papa* et *Land of Cotton Blues*, *Snake Hips*, ou *Farewell Blues* pour leur accorder l'auréole qu'ils méritent rétroactivement. Leur jeu rappelle la manière entrelacée des *Original Memphis Five* et des *Cotton Pickers*. Un souffle de musicalité baigne encore ces vieux disques mis au rancart. Guarente est incontestablement une des bonnes trompettes de l'époque. Je dirai plus ; jusqu'en 1923 il n'y avait guère d'instrumentiste qui le valût et les inventions de

Land of Cotton Blues dévoilent que Bix lui doit probablement autant qu'à La Rocca ou à Emmet Hardy.

On découvrira la preuve d'une grande qualité à la fin de *Snake Hips* qui éclate dans une tonalité d'orgue de barbarie ; tandis que dans *Farewell Blues*, le clarinettiste Johnny O'Donnell improvise un solo qui est identique à celui de Rappolo dans le même air. Des critiques plus savants détermineront certes la personnalité de l'inspirateur ? Pour ma part, je crois que ce fut Léon Rappolo ! *Dancing Dan* est du Bix avant Bix ; tandis que *Lovey come Back* démarre sur un solo de trombone tout en saccades rythmiques et l'interprétation en est intéressante jusqu'au moment où Johnny O'Donnell clôture le transport de l'orchestre par une improvisation qui va droit au cœur.

C'est une des grandes périodes du jazz blanc ! Les orchestres noirs sont encore en léthargie. On dirait qu'ils ont besoin de reprendre contact avec ce que les blancs ont réalisé, pour mieux repartir. Il faudra attendre toute l'influence de King Oliver, pour provoquer l'épanouissement du jazz noir. On se rendra compte d'ailleurs que certaines formules des *New Orleans Rhythm Kings* sont très proches de celles que mettra à la mode King Oliver. En réalité, il n'y a pas de monopole absolu dans la qualité de la création. Tous les orchestres réagissent les uns sur les autres, s'inspirent mutuellement et s'empruntent des trouvailles qui tombent bientôt dans le domaine public. Les frères Brunis et Léon Rappolo furent l'âme inspiratrice des *New Orleans Rhythm Kings*, qui allaient jouir d'une puissance de radiation lumineuse sur tout les musiciens de l'époque. Ils étaient nés à la Nouvelle-Orléans vers le début du siècle et, ensemble, ils avaient suivi les fanfares et les parades bariolées du Mardi-Gras.

Très jeunes, ils se passionnèrent pour la musique qui devint, pour eux, une récréation plus qu'un travail. Mais Rappolo dédaigna vite le solfège, tandis que les frères Brunis encore en culotte courte fréquentaient le groupe de Papa Laine. Et bientôt nous les retrouverons jouant de la musique au bord du lac Pontchartrain ou même essayant de créer de la beauté dans l'un ou l'autre bouge du quartier réservé.

Vers 1919, l'orchestre s'organise et suit les traditions locales d'improvisation. Après de courtes prestations dans la ville, il part en tournée pour le Texas où le jazz est particulièrement apprécié ; mais l'évasion ne dure pas longtemps, on revoit les amis à la Nouvelle-Orléans et bientôt après, c'est le grand voyage pour Chicago.

À ce moment, s'est passé un phénomène insignifiant qui va avoir une répercussion importante sur l'évolution du jazz. Ce fait, minime en lui-même, ne devrait avoir aucun retentissement dans ce livre s'il ne touchait au problème psychologique même du jazz ! Léon Rappolo fuma la Marijuana, cette plante narcotique qui pousse dans le Sud et spécialement au Mexique, et qu'on vend dans les quartiers cosmopolites du plaisir à des prix de prohibition. Léon Rappolo s'intoxiqua au moyen de cette herbe maléfique qui le marquera de folie. C'est un fait qui appartient à sa vie privée ; mais, justement, sa vie privée nous intéresse dans la limite où elle affecte la création et le développement du jazz. Qui eût prophétisé que cet incident, sans conséquence particulière, allait se généraliser et que beaucoup de musiciens s'adonneraient inconsciemment à l'usage de ce stupéfiant ?

Le jazz est basé sur les facultés de l'improvisation du musicien exécutant qui doit pouvoir neutraliser les cen-

tres supérieurs de contrôle pour laisser libre cours aux centres inférieurs de son imagination. Cette distinction est élémentaire dans l'organisation et la répartition humaine des facultés.

Il y a chez tout homme bien équilibré, un pouvoir de contrôle qui émane de l'intelligence et du raisonnement, et qu'on appelle généralement la logique. Quelque mot dont on la baptise, c'est elle qui dose les réactions de la sensibilité et de la subconscience. Ce pouvoir n'est qu'une sorte de surveillant en chef qui impose sa supervision aux facultés subordonnées.

Le jazz et le surréalisme sont basés sur un renversement révolutionnaire des valeurs intellectuelles. L'intelligence n'est plus, comme dans les œuvres classiques, l'intendante fidèle du phénomène de la création. Certains humains, au contraire, croient que la condition de la sincérité réside dans le fait de réduire son action pour laisser un cours plus libre aux facultés créatrices.

Les grands hommes de jazz seront donc ceux qui par leurs propres moyens, peuvent opérer cette neutralisation. Louis Armstrong est coutumier de ce miracle et ceci constitue même la grande explication psychologique de sa valeur perpétuelle. Il peut, en quelques secondes, entrer en état de transe et s'abstraire complètement pour ne laisser parler que les puissances de sa sensibilité.

Ce phénomène de transe ou de frénésie constitue le moyen locomoteur que recherchent les musiciens. Cela n'est pas extraordinaire, c'est la vieille explosion créatrice qui faisait battre le tam-tam au fond des nuits africaines. C'est le principe créateur qui est venu du Congo et a doté l'âme américaine d'un ferment qui lui a permis d'animer sa musique.

La poésie elle-même a besoin de cette potentialité. Un vrai poète ne peut écrire, guidé par son intelligence seule. Les sommets lyriques de l'humanité ont été atteints par des poètes frénétiques. Hélas ! je sais que ces états physiologiques sont rares ; on n'entre pas en transe sur commande, les grands moments poétiques sont clairsemés. Il en est de même exactement pour le jazz qui est, à tout prendre, une autre poésie.

Ceux qui l'aiment et se dévouent à sa création doivent fatalement tendre vers l'état de pureté qui constitue une sublimation préparatoire à la naissance de la musique syncopée. Lorsque j'entends un orchestre, je puis déterminer immédiatement s'il est en état de grâce, je veux dire, si la frénésie possède les musiciens et les transforme et les soude en une unité miraculeuse ! Il n'y a pas de jazz sans frénésie ; l'*Original Dixieland* était frénétique ! King Oliver est frénétique parfois ! Rappolo, la plupart du temps ! Louis Armstrong l'est toujours !

Léon Rappolo avait découvert un moyen d'entrer artificiellement en état de transe : la Marijuana. Il avait constaté que la frénésie était difficile à susciter et il se rendit compte que trois ou quatre bouchées de Marijuana neutralisaient le contrôle de la raison et laissaient des possibilités inexplorées au pouvoir de la sensibilité.

Celui qui fume ce stupéfiant particulier entre dans un état physiologique prédestiné. Le pouvoir auditif n'étant plus contrôlé, s'amplifie et prend un relief imprévu dans le volume et dans le temps. J'ai essayé, en interrogeant plusieurs adeptes malheureux, de savoir quelle était la puissance d'envoûtement convoitée. La plupart m'ont précisé qu'ils entendent mieux, et créent mieux parce que la jouissance auditive est plus longue et plus essentielle.

Actuellement encore, certains sont adonnés à cette marchandise de mauvais aloi qu'on appelle en Amérique *weeds, muggles, tea*, ou *vipers* et la littérature du jazz s'en est peut-être trop souvenue avec des titres qui vont de *Muggles à Sending the Vipers* en passant par *Texas Tea Party, Chant of the Weeds*, et peut-être même, l'admirable *Star Dust*.

La raison de cette épidémie doit être recherchée sur le plan psychologique créateur, là même où Jean Cocteau situe la nécessité de l'opium.

Hélas ! le moindre saxophoniste de Harlem ou de Chicago qui se croit appelé à créer est tenté de fumer. Mais tout le monde n'est pas Léon Rappolo ou Louis Armstrong !

La Marijuana est un moyen, ce n'est pas une cause ! Ceux qui n'ont rien au fond du cœur pourraient fumer durant toute leur vie sans avoir une inspiration ou sans découvrir une seule mesure de beauté.

Je me demande, d'ailleurs, si un psychiatre ne découvrirait pas que la production improvisatrice d'un musicien sous l'action du stupéfiant échappe à sa personnalité même et doit finalement aboutir aux troubles de l'incohérence. L'effervescence provoquée tend certainement à des exagérations qui ne produiront pas la transe naturelle. On peut comparer le travail d'élaboration du jazz à la lente maturation des perles. On a trouvé également un moyen artificiel d'en provoquer. Ce ne seront hélas ! que des perles artificielles que les spécialistes reconnaissent aisément. La question de la valeur émotive doit être soumise au même critère de considération. Ce qui est beau, ce sont les vraies perles ; le bon jazz est celui qui émane des pouvoirs naturels de la transe.

Je pense aujourd'hui au pauvre Léon Rappolo consumé par l'herbe empoisonnée ! Certains soirs, quand il avait fumé, il n'appartenait plus au monde ni à ses contingences. Il flottait comme un bouchon sur le fleuve de la musique. Il était la musique elle-même ! On lui parlait sans qu'il répondît. Il appartenait tout entier à son rêve intérieur et, les yeux fermés, il était acharné à extérioriser le malicieux miracle créateur qu'il avait artificiellement provoqué. Sa raison était annihilée et ne commandait plus. Il n'y avait plus que ses lèvres pâles et ses doigts moites qui, sous l'impulsion de son cœur ensorcelé, essayaient de se donner complètement à l'incantation de l'air entrepris.

Ce furent souvent de grands moments pour les *New Orleans Rhythm Kings*. Les auditeurs, incapables de réanalyser l'authenticité du miracle musical, restaient bouche bée. La formule du groupe constituait d'ailleurs l'exacte continuation du style même qui avait été mis à la mode par l'*Original Dixieland Jazzband*. Il semblait qu'une âme nouvelle fût née de l'improvisation collective et pourtant déjà, je crois, une part de compromission était intervenue. À certains passages, les *Kings* préparaient leur création. Ce premier manquement à l'improvisation totale n'était pas grave en lui-même, mais il allait ouvrir une brèche qui allait s'accroître de plus en plus avec le *Memphis Five*, le *Bucktown Five*, les *Cotton Pickers* et les *California Ramblers*.

Que d'exceptionnelle beauté, cependant ! Pour moi, jusqu'à l'arrivée de Louis Armstrong, rien ne vaudra l'envoûtement des orchestres blancs. Même King Oliver, que j'aime beaucoup pourtant, n'a pas cette mélodieuse et fluide sensibilité des *New Orleans Rhythm Kings*. Je les aimais et les situais à une place d'honneur avant

quiconque, en 1930, alors que je ne les connaissais que par quelques disques. Il me suffira de répéter ce que j'ai écrit dans *Aux Frontières du Jazz* :

Il me reste maintenant à parler du style général de l'orchestre ; cela est bien malaisé après les quelques disques que j'en ai entendus voici plus de cinq années déjà : *Tiger Rag*, *Angry*, *Mobile Blues* (il s'agissait en réalité de *Tin Roof Blues*, que j'avais confondu avec *Mobile Blues* parce qu'ils appartenaient tous les deux à la collection Melrose).

Pour autant que mes souvenirs soient justes, il me semble que le groupe jouait des ensembles très *hot* sur un mode polyphonique qu'aucun orchestre n'a ressuscité et qui doit pourtant laisser de grandes possibilités de réalisation dans l'évolution du jazz. Cette formule n'est pas à mon sens une expérience morte ; elle tient encore la comparaison avec les meilleurs disques d'aujourd'hui ; les accompagnements sont équilibrés avec précision et il y a notamment dans *Shimme-Shawable* un contrebassiste de trombone qui est d'une sauvage beauté que je n'ai plus retrouvée depuis lors.

Je signerais encore cela, des deux mains, aujourd'hui. Et je suis heureux, en passant, d'avoir ainsi rendu hommage au génie de George Brunis, le trombone dont le jeu me va le plus droit au cœur.

Il y avait d'ailleurs à côté de lui des musiciens de valeur comme Léon Rappolo, clarinette ; Paul Mares, trompette ; Elmer Schæbel, piano ; Lew Black, banjo ; Arnold Loyocano, basse ; Frank Snyder, batterie ; et Jack Pettis, saxophone.

On constatera que la formule du *Dixieland* s'était amplifiée. Les *Kings*, ainsi qu'on les appelait, avaient ajouté un saxophone à leur effectif et avaient renforcé la section rythmique. Le personnel de l'orchestre, qui débuta dans le Wisconsin, passa au *Cascade Ball Room* puis au *Friar's Inn* à Chicago, changea souvent. On peut suivre son évolution à travers sa discographie. Hélas, les admirables prestations de cet orchestre ne peuvent plus être

trouvées dans le commerce. Il faudra pourtant se résigner à y revenir. Plus le jazz avancera, plus des disques pareils prendront de relief.

La première période comprend sept faces qui furent enregistrées par Gennet : *Oriental*, *Farewell Blues*, *Discontented Blues*, *Bugle Call Blues*, *Tiger Rag*, *Panama* et *Eccentric*. L'orchestre qui a signé ces airs est exactement celui dont j'ai donné la composition avec la seule modification que Steve Brown a remplacé Loyocano. Il faudra noter, dans ces créations, la puissance propulsive de la section rythmique dont le banjo soutenu par l'action incessante de la batterie et de la basse, développe une sorte de refoulement rythmique. L'enchevêtrement des trois instruments de chant selon la formule des *Dixieland* est significative. Ici, il y a deux grands musiciens de jazz, Rappolo et Brunis. Paul Mares est excellent, mais il n'a pas la puissance effective de ses deux amis.

Nous arrivons ainsi à la période de l'orchestre déjà transformé. La base, constituée par Mares, Brunis et Rappolo, subsiste. À la section rythmique on trouve Mel Stitzel, piano et Frank Snyder, batterie. Ce sont les membres de cette composition qui enregistrent *Weary Blues*, *Wolverine Blues*, *Dada-Strain*, *Shimme-Shawable*, *Sweet loving Man* et *Mapple Leave Rag*. Ces airs appartiennent à la période bouleversante où je devins un passionné du jazz. *Dada Strain* et *Shimme-Shawable* me furent une révélation et ils restent pour moi un sommet qui n'a pas souvent été surpassé.

Ces deux périodes constructives doivent se situer vers 1922. Puis, l'orchestre s'élargit, l'unité du groupe subsiste inchangée, avec la trinité Mares, Brunis et Rappolo, qui insuffle la vie à un nouveau corps. La section rythmique renouvelée comprend Jack Pettis, Don Murray ou

Glen Scoville au saxophone ; Charley Pierce ou Jelly Roll Morton se succèdent au piano ; Lew Black ou Steve Brown reprennent leurs instruments tandis que Ben Polack hérite des baguettes de Frank Snyder.

À cette formation correspond l'admirable floraison de disques uniques : *Angry, Sobbin Blues, Clarinet Marmelade, Mr. Jelly Lord, Milneburg Joys, Marguerite, Mad.*

Comment ne me rappellerais-je pas l'éblouissement que laissa *Angry* dans les âmes européennes ? D'autant plus, que cet air composé par George Brunis fut une des causes initiales de mon attachement à la musique syncopée.

Après cette bouleversante réalisation, l'individualité des *New Orleans Rhythm Kings* s'affaiblit insensiblement dans les disques qui vont suivre. En réalité la trinité qui formait la base de l'orchestre est rompue. Rappolo ou Brunis est absent. L'orchestre est soumis à une composition qui n'est pas toujours homogène et plus jamais ce groupe hors ligne n'aura la résonnance des anciens jours avec la pureté de Rappolo renforcée par la puissance de George Brunis, qui a changé son nom en Brunis et que j'avais, dans mon livre anglais, écrit sous les deux orthographes.

Le reste appartient à la littérature anecdotique. Léon Rappolo exagéra de jour en jour la nécessité de son intoxication. Il avait commencé par quelques bouchées de marijuana qui le mettaient en état de transe. Des amis me l'ont décrit maigri, haletant, fiévreux, les yeux cernés. À certains moments providentiels, il joue encore des solos ensorcelants, puis il s'enfuit vers les ombres de la nuit pour rallumer sa cigarette éteinte. Il la tient du bout de deux doigts, de façon à renifler à la fois de l'air et de la fumée. Il l'éteint, puis reprend sa place à l'orchestre ;

il est inspiré au moins pour une heure. La puissance créatrice est excitée jusqu'à l'ébranlement et ceux qui écoutent ne se doutent pas que, sur la scène, quelqu'un est en train de se suicider pour créer de la beauté.

Bientôt les doses augmentent ; Rappolo a des crises épouvantables, même l'alcool ne lui est plus de rien. Rapidement il dépasse le stade où il peut encore créer et n'appartient plus qu'à son rêve artificiel. Des apparitions le traquent. Il est partagé entre des sursauts de passion musicale et des dépressions abominables ; jusqu'à ce qu'un jour, ayant lancé sa clarinette dans le lac Pontchartrain, les travailleurs du chemin de fer le retrouvent hébété et halluciné, au milieu des voies. Terrassé par la fumée maléfique, Léon Rappolo n'est plus un musicien ; c'est à peine un homme. Il sera obligé d'entretenir une vie languissante dans un asile où il pourra continuer les rêves qu'il a provoqués. Ses doigts courent en vain sur une clarinette dont on lui a fait don, comme un jouet à un enfant. Il n'y a plus que les doigts qui agissent ; la vieille inspiration sublime s'est assoupie. Cela dura jusqu'à 1943 quand Léon Rappolo fut alors ramené dans sa ville natale, la Nouvelle-Orléans. Il fut encore lucide quelques jours, reçut des amis qui vinrent religieusement payer l'hommage de leur admiration. Fazole fut parmi les derniers qui le virent ; Léon Rappolo le regarda avec regret, il se doutait qu'il avait, en face de lui, son héritier spirituel. Quelques jours plus tard il décédait.

Mais je me suis dépassé ; en 1925, les frères Brunies essayèrent de recomposer l'orchestre fameux sous le patronyme de *Merritt Brunies and His Friars Friends* ; mais l'initiative ne fut pas couronnée de succès et les musiciens furent vite rendus à leur liberté.

Santo Pecora, le trombone de la dernière formation, et Ben Pollak qui joua la batterie en 1924, forment ensuite un petit groupe où nous voyons apparaître pour la première fois Muggsie Spanier qui deviendra une des meilleures trompettes blanches. L'orchestre s'appelle le *Bucktown Five*. Un nouveau clarinettiste a été recruté pour la circonstance, Volly Devoe, et au piano nous retrouvons Mel Stitzel et même Jelly Roll Morton qui fut engagé pour enregistrer quatre faces de disques.

Cet orchestre d'une puissance personnelle remarquable ne tourne que sept airs pour la firme Gennet. Il me fut donné d'en entendre deux en 1925. *Buddy's Habits* et *Some Day Sweetheart* révélaient un don heureux d'improvisation, où l'invention de Muggsie Spanier avait modifié éloquentement les éléments de la personnalité des *Kings*.

Quant à George Brunies, nous le retrouvons d'abord dans l'orchestre des *Wolverines* pour peu de temps, puis dans celui de Ted Lewis où il limitera son activité à des pitreries indignes de lui. Il abandonna longtemps la profession de musicien, puis enfin fut rappelé à ses premières amours et joua chez Nick's, dans le village. Je l'y ai entendu tantôt avec Jimmy McPartland, tantôt avec Bobby Hackett ou Max Kaminsky. Peeewe Russel ou Rod Kless étaient à la clarinette. Mon opinion n'a pas changé, George Brunies ou Brunis est resté le meilleur trombone de jazz.

À la même période où le *New Orleans Rhythm Kings* monte lentement vers la gloire, un autre ensemble se forme avec deux des musiciens qui furent des adeptes de l'*Original Dixieland* : Frank Signorelli et Jimmy Lytell. L'orchestre est composé de Phil Napoléon, trom-

pette ; Miff Mole, trombone ; Jimmy Lytell, clarinette ; Frank Signorelli, piano et Jack Roth, batterie.

Cette formation gagnera les faveurs d'une carrière très longue et fera la délectation de tous ceux qui frémissent aux premiers accents du *hot*. Elle enregistrera, pour différentes marques, des centaines de disques dont les uns sont très bons et d'autres médiocres.

La littérature du jazz a réservé peu d'attention aux *Memphis Five*, dont le groupe se confond avec celui des *Cotton Pickers*. Pour moi, c'est une profonde injustice. Peut-être, peut-on confesser qu'il n'y avait pas, au pupitre de cet orchestre, de personnalité transcendante qui impose son nom au firmament du jazz ? Que m'importe ! Déjà l'esprit de transaction qui va ronger le jazz est dans le fruit. En réalité, la conception d'improvisation collective était trop difficile à perpétuer. Les musiciens des *Cotton Pickers* improvisent encore mais ils arrangent certaines transitions, soignent particulièrement les entrées et préparent des effets de cuivre. De 1922 à 1928, de nombreux exécutants jouèrent sous l'une des deux enseignes. L'âme du groupe était représentée par Phil Napoléon et Miff Mole qui insufflaient leurs idées personnelles aux autres musiciens. Phil Napoléon n'est généralement pas tenu pour un brillant exécutant ; Miff Mole lui était de loin supérieur. Après George Brunis, il avait modifié un style qui était tout en puissance et en avait fait une expression plus souple et plus harmonieuse. Je crois que Panassié fut injuste pour Miff Mole ; la vitalité que Miff Mole a communiquée à la musique syncopée a été égalée par peu d'autres. Depuis 1943 il a été dans l'orchestre de Bennie Goodman et enfin est monté sur la scène de Nick's où, avec Peeewe Russel et Mugsy Spanier, il se fait admirer par sa grande sincérité et son

sens de la pureté. Il n'y a pas seulement dans le jazz les exécutants géniaux, il y a aussi les organisateurs musicaux, ceux qui parviennent à donner une âme au groupe auquel ils appartiennent. Miff Mole est de ceux-là ! Les *Memphis Five* et les *Cotton Pickers* ont vécu à travers lui. Actuellement encore, ce tromboniste des anciens jours peut être comparé à n'importe quel concurrent ; il est même significatif de constater qu'il semble favorisé d'un succès qu'il n'avait jamais connu.

Les critiques de l'avenir reconnaîtront que les *Memphis Five* et les *Cotton Pickers* eurent une prodigieuse personnalité. De même qu'il y a un style *Original Dixieland*, ou *New Orleans Rhythm Kings* qui ne trompe pas, il y a une expression *Cotton Pickers*.

Que ceux qui ne connaissent pas cet orchestre de choix reprennent les disques rares qui nous donnèrent la polyphonie de *State Street Blues* et de *Down and Out Blues* où Miff Mole est unique ! Qu'ils réentendent le vieux *Got to cool my Doggie now, Copenhagen, Rampart Street Blues* et *Just Hot*.

Je confesse que leur réalisation n'est pas aussi pure que celle de *Dixieland*, mais ayons le courage de reconnaître que les *Cotton Pickers* irradiaient une puissance que la plupart des orchestres actuels ont perdue. Hélas ! cette unité s'était épanouie à une époque où les revues de jazz n'étaient pas encore nées. Qui sait, par exemple, qu'ils firent les beaux soirs des *Balconades* à Columbus Avenue où nous avons vu que l'*Original Dixieland* avait eu tant de succès.

Jimmy Lytell était un excellent clarinettiste à qui il manquait peu de chose pour être classé dans la catégorie des meilleurs. On reparlera peut-être de trois airs

de l'âge d'or qui m'émurent beaucoup : *Agravatin' Papa, I wish I could Shimmy* et *Running Wild*.

Je tire hors pair, des disques intéressants qui montrent par leur nombre la vitalité de l'orchestre, les enregistrements : *Shufflin' Mose, Sioux-City Sue, Way down Yonder in New Orleans, Snake Hips, Just Hot* dont j'ai déjà parlé et auxquels je garde une particulière reconnaissance.

Ces derniers disques sortirent en Europe sous l'étiquette des *Cotton Pickers* qui semblaient avoir une formation qui succéda à celle des *Memphis Five*. Phil Napoléon et Miff Mole constituaient la base de l'orchestre, à côté d'autres éléments : Chuck Miller, clarinette ; Frank Trumbauer, saxophone ; Rube Bloom, piano.

Puis il y eut la période où Red Nichols remplaça Phil Napoléon. C'est la période de déclin qui donne néanmoins deux disques excellents : *Stomp of Let Us go, Carolina Stomp* puis *Fallin' down* et *What did I tell Ya ?* qui fut le dernier message des *Cotton* à arriver en Europe.

L'esprit de l'orchestre était complètement modifié ; il n'y avait plus cette trinité improvisatrice qui avait été l'âme des *Dixieland* et des *Kings* ; on sentait une évolution due à l'influence de Red Nichols et de Trumbauer, dont les personnalités ne tarderont pas à renaître sur des plans différents.

Après la période Red Nichols, où concurremment plutôt, Phil Napoléon entra en contact avec les frères Dorsey et Arthur Schutt avec qui il forma un nouveau groupe où on retrouve même la présence de Carmichael et d'Eddie Lang.

L'observation rapportée précédemment peut être reprise. La personnalité du groupe est morte et les descendants ne seront plus dotés que de quelques signes héréditaires

de leurs parents. Après quinze ans, il me plaît de transcrire l'opinion que j'avais écrite lorsque j'entendis les Cotton Pickers :

Dès le début, les *Cotton Pickers* eurent le souci de désertier les banalités mélodiques et même de rechercher les airs qui échappaient à l'emprise de la ritournelle; c'est la raison pour laquelle ils s'attelèrent à une tâche rationnelle d'extériorisation et composèrent des morceaux adaptés à leurs possibilités et à leur sensibilité. Faut-il rappeler *Just Hot* et *Shufflin' Mouse* où ils témoignent une troublante personnalité, surtout dans le premier air qu'ils avaient dépouillé jusqu'à ne plus lui laisser que du rythme en y introduisant un mouvement de cadence complètement neuf qui fut repris par tous les orchestres... Les *Cotton Pickers* ont atteint dans *Just Hot*, une perfection à laquelle on ne peut rien reprocher : pas de fioritures, pas de criaillements, pas de parasites ! Au contraire, une ligne pure et émouvante où nous ne retrouverons plus les quelques erreurs de goût qu'il pouvait y avoir dans les œuvres précédentes. Il est intéressant d'étudier l'évolution du rythme à travers les disques des *Cotton Pickers* ; la trompette devient de plus en plus sobre, la clarinette a un style que nous retrouverons plus tard chez Pee-wee Russel, si bien que lorsque l'orchestre enregistre *Blue Rose*, il réalise un des sommets de la musique de jazz avec un entrain et une sûreté qu'il ne retrouvera plus dans un disque par ailleurs excellent comme *Fallin' Down*. On sent à ce moment la profonde modification qui est survenue dans le jazz avec l'apport considérable de Red Nichols et des *Red Head*... Puis les *Cotton Pickers* se séparèrent avec la satisfaction d'avoir accompli une œuvre à laquelle je tiens à rendre un chaleureux hommage.

Je désire parler maintenant des *California Ramblers*, un orchestre totalement oublié. On ne trouvera leur nom ni dans Panassié, ni dans la discographie de Delaunay ; *Jazzmen* les cite à trois reprises sans commentaire ; je suis le seul à leur avoir consacré un chapitre dans mon premier livre. C'était pourtant un orchestre qui constituait le centre de ralliement de quelques blancs qui allaient devenir, dans la période suivante, des personnalités du

hot. Et, à l'heure où j'écris, certains d'entre eux forment des astres de première grandeur au firmament de la musique syncopée.

Il est intéressant d'étudier cette évolution particulière pour mieux comprendre la lutte quotidienne qui s'est livrée en Amérique entre le jazz pur et la formule de composition, c'est-à-dire entre l'art et le commercialisme. La période d'improvisation du début glissa, après quelques années, vers une organisation constructive du *hot* qui allait devenir plus tard la recette spectaculaire des grands orchestres *swing*.

Je n'ai pas actuellement la possibilité de réentendre ces disques anciens que les discothèques ont laissés dans l'oubli. Vers 1926, je notais :

Il est certain que différents musiciens se succédèrent dans l'orchestre et qu'on ne peut pas dire que l'un ou l'autre soit resté sans discontinuer. Le *Melody Maker* cite les musiciens suivants qui appartinrent au groupe des *Ramblers* : Red Nichols, Bill Moore, Roy Johnstone, Chelsea Quealey, trompettes ; Jimmy Dorsey, Arnold Brilhart, Bobby Davis, Pete Pumiglio, Fred Cusik, Fud Livingston, Adrian Rollini, Spencer Clark, saxophones ; Tom Dorsey, trombone ; Tommy Felline, banjo ; Irving Brodsky, Jack Rusin, piano ; Stanking, Hebert Weil, batterie.

Qui était le leader des *California Ramblers* ? Qui dirigeait et donnait les idées ? Je ne sais. En tout cas, l'orchestre procédait selon une formule presque toujours identique qui constituait au début tout au moins une transaction entre le *straight* et le *hot*. Chaque morceau interprété commençait par un ensemble mélodique où la sonorité des instruments, l'expression et la tonalité étaient surtout à la base du jeu, et, brusquement, par contraste, un solo *hot* crépitait puis un autre instrument lui répondait et la réalisation finissait sur un ensemble.

Les saxophones, la clarinette et la trompette, jouaient *hot*. À qui voudrait s'attarder à étudier de plus près l'évolution du style il apparaîtrait qu'Adrian Rollini, Jimmy Dorsey et Red Nichols commençaient à marquer l'orchestre de leur personnalité. Le trombone

se bornait à un rôle d'accompagnement et le banjo, dans les disques que j'ai entendus, marquait le rythme de ses quatre cordes sans que sa technique eût rien de particulier. Jimmy Dorsey, de son côté, avait atteint immédiatement à un style d'improvisation de la plus belle envergure qui me paraissait plus rempli que celui de la trompette. Je n'ose mettre de nom sur ce dernier instrument (il s'agissait en réalité de Red Nichols) mais dans les disques que j'ai entendus : *Southern Roses*, *Little Old Clock*, *Nashville Tennessee*, *Red Hot Henry Brown*, *Nobody Knows*, et quelques autres, il m'a toujours semblé que le jeu de la trompette n'avait pas encore acquis la virtuosité et le sens du jazz qui se formulèrent par la suite et que la trompette des *New Orleans Rhythm Kings* avait déjà pressentis.

Comment ne garderais-je pas un peu de reconnaissance aux *Ramblers*, par qui j'eus accès à l'envoûtement du jazz ? C'est *Southern Roses* qui me dévoila le fonctionnement de l'improvisation individuelle qui se substituait pour moi à l'improvisation collective que je connaissais et que j'aimais.

Je forme la proposition que les firmes commerciales intéressées rééditent un album de *Cotton Pickers* et de *California Ramblers*. Je suis persuadé que chacun de ces groupements a réalisé au moins quelques disques qui parviendraient à émouvoir la curiosité des connaisseurs et feraient sortir des pionniers de l'ombre où ils sont restés.

Quand on pense qu'un disque sauve un musicien, comment ne pas comprendre qu'il y a dans pareil ensemble mieux qu'un solo inspiré par une occasion heureuse ; il y a ici un esprit de cohésion, une personnalité, une âme lyrique, si bien que nul amateur ne peut s'y tromper.

Il est temps pourtant d'apporter une observation critique de première importance dans l'histoire du jazz. D'orchestre en orchestre, nous assistons à une pollution du principe pur ; plus on avance dans le temps et plus on

est confronté avec un style qui procède d'un esprit de compromission. Nous arrivons à l'époque où Paul Whiteman est le roi. Il a organisé un grand orchestre mélodique qui fait fortune, et le commercialisme tend tout naturellement à imposer sa puissance budgétaire.

L'orchestre à l'état pur, c'est l'*Original Dixieland*. Le *New Orleans Rhythm Kings* apporte plus de musicalité, plus de ratissage, plus de concessions au goût du public ; les *Cotton Pickers* dépassent même ces derniers, ils commencent à mélanger l'arrangement à l'inspiration. Il ne tarde pas que les *Georgians* soumettent l'improvisation à une idée directrice et enfin, les *Ramblers* vont complètement révolutionner le principe créateur lui-même. Ils débent généralement par une longue introduction mélodique ; puis, au lieu de l'improvisation collective à trois instruments, ils se bornent à l'improvisation d'un seul musicien soutenu par l'ensemble de l'orchestre qui joue en accompagnement. C'est le début de la formule des grands orchestres qui poussera le jazz dans une impasse impossible, du fait que l'improvisation n'est vraiment créatrice que lorsque tous les musiciens sont en transe. Les solistes ne seront plus des inspirés dont le cœur chante, mais des mécaniques dont les doigts seuls improvisent. Et ainsi on en arrive à la formule actuelle où les individualités sont incapables de se développer librement comme aux temps héroïques.

On ne peut nier que c'est grâce aux blancs que la nouvelle musique évolue. L'apport de ces classiques oubliés représente, à mes yeux, un des stades supérieurs de l'improvisation. À cette même époque, soyons honnêtes, les noirs ont peu de chose. Je ne crois pas que leur apport puisse être comparé à celui des blancs ; je sais qu'il y a à Chicago l'orchestre de *King Oliver* qui

contient dans ses rangs tous les éléments qui vont façonner le jazz de l'avenir, mais les réalisations ne seront pas immédiates. Les écoles postérieures vont profiter des enseignements d'ensemble de *King Oliver*, comme tous les improvisateurs seront inconsciemment alimentés par le génie de l'improvisation individuelle : Louis Armstrong.

Les orchestres noirs actuels prolongent encore l'âme créatrice de King Oliver et de son élève. Du côté blanc hélas ! la merveilleuse et miraculeuse floraison de l'époque *hot* est morte ; les grands jazz blancs tâchent de jouer comme les noirs. Ils n'ont pas profité de l'exemple fécond de leurs prédécesseurs.

Quel sera le grand musicien qui parviendra à retrouver une formule essentiellement vivante ? J'aimerais qu'un homme comme Bennie Goodman revint à celle du petit orchestre d'improvisation. Cependant, il semble bien qu'un renouveau soit en train de mûrir, grâce à la personnalité d'Eddie Condon. Une firme de radio réputée a compris la puissance du jazz d'improvisation et lui a concédé un engagement hebdomadaire qui a recueilli tous les suffrages. Chaque samedi après-midi, Eddie Condon joue à *Town Hall* pour WJZ et il a fait refleurir la vieille conception inaugurée par l'*Original Dixieland*. Chaque semaine les personnalités les plus émouvantes se rencontrent en des *jam sessions* fulgurantes qui peuvent très bien développer un sens nouveau de la musique syncopée.

VIII. LOUIS ARMSTRONG

MON livre, *Aux Frontières du Jazz*, parut d'abord par tranches dans la revue *Music*, vers 1930, et ensuite en volume aux Éditions du Sagittaire, à Paris, en 1931. À cette époque, le règne de Paul Whiteman n'était pas contesté. Nul n'aurait osé discuter la valeur de sa couronne symbolique. Il avait même un émule célèbre, en Angleterre, Jack Hylton. La raison agissante qui m'incita à écrire mon livre fut de défenestrer ces deux idoles qui ne méritaient, au point de vue du jazz s'entend, qu'une considération relative. Il fallait rééditer une fois de plus l'éternelle histoire des rois faibléants que des citoyens émus par un esprit de justice détrônèrent en faveur des sujets qui étaient plus dignes à tous les points de vue.

Je dédiai mon livre à Louis Armstrong, le vrai roi du jazz, en témoignage de mon admiration. J'eus cette audace dont l'à-propos allait se confirmer de jour en jour, après l'audition d'une dizaine de disques, seulement.

Près de vingt ans plus tard, ce choix se justifie pleinement. Louis n'est pas seulement le roi du jazz, il en est l'âme, il est le jazz lui-même. Sans lui on n'aurait pas

contient dans ses rangs tous les éléments qui vont façonner le jazz de l'avenir, mais les réalisations ne seront pas immédiates. Les écoles postérieures vont profiter des enseignements d'ensemble de *King Oliver*, comme tous les improvisateurs seront inconsciemment alimentés par le génie de l'improvisation individuelle : Louis Armstrong.

Les orchestres noirs actuels prolongent encore l'âme créatrice de King Oliver et de son élève. Du côté blanc hélas ! la merveilleuse et miraculeuse floraison de l'époque *hot* est morte ; les grands jazz blancs tâchent de jouer comme les noirs. Ils n'ont pas profité de l'exemple fécond de leurs prédécesseurs.

Quel sera le grand musicien qui parviendra à retrouver une formule essentiellement vivante ? J'aimerais qu'un homme comme Bennie Goodman revint à celle du petit orchestre d'improvisation. Cependant, il semble bien qu'un renouveau soit en train de mûrir, grâce à la personnalité d'Eddie Condon. Une firme de radio réputée a compris la puissance du jazz d'improvisation et lui a concédé un engagement hebdomadaire qui a recueilli tous les suffrages. Chaque samedi après-midi, Eddie Condon joue à *Town Hall* pour WJZ et il a fait refleurir la vieille conception inaugurée par l'*Original Dixieland*. Chaque semaine les personnalités les plus émouvantes se rencontrent en des *jam sessions* fulgurantes qui peuvent très bien développer un sens nouveau de la musique syncopée.

VIII. LOUIS ARMSTRONG

MON livre, *Aux Frontières du Jazz*, parut d'abord par tranches dans la revue *Music*, vers 1930, et ensuite en volume aux Éditions du Sagittaire, à Paris, en 1931. À cette époque, le règne de Paul Whiteman n'était pas contesté. Nul n'aurait osé discuter la valeur de sa couronne symbolique. Il avait même un émule célèbre, en Angleterre, Jack Hylton. La raison agissante qui m'incita à écrire mon livre fut de défenestrer ces deux idoles qui ne méritaient, au point de vue du jazz s'entend, qu'une considération relative. Il fallait rééditer une fois de plus l'éternelle histoire des rois faibléants que des citoyens émus par un esprit de justice détrônèrent en faveur des sujets qui étaient plus dignes à tous les points de vue.

Je dédiai mon livre à Louis Armstrong, le vrai roi du jazz, en témoignage de mon admiration. J'eus cette audace dont l'à-propos allait se confirmer de jour en jour, après l'audition d'une dizaine de disques, seulement.

Près de vingt ans plus tard, ce choix se justifie pleinement. Louis n'est pas seulement le roi du jazz, il en est l'âme, il est le jazz lui-même. Sans lui on n'aurait pas

la notion de première grandeur qui permet de mieux juger ceux qui le suivent. Selon moi, il est le génie incontesté de la musique américaine et plus les années avanceront, plus les intellectuels s'apercevront de la réalité des qualités inégalées de mon bon ami.

Déjà, il est entré vivant dans la légende. Nul de ceux qui aiment le jazz ne conteste sa supériorité. Mon intention n'est point de raconter ce qui a été dit et redit. La vie de Louis Armstrong appartient à tous. Il est né à la Nouvelle-Orléans, en 1900, de parents très pauvres qui se séparèrent rapidement. Tout jeune, avec sa mère, il vint habiter le quartier de Perdido, où le *ragtime* allait s'installer à son tour. Il passa son enfance à travers le dédale des rues pittoresques ; et le quartier qu'il fréquentait, était, par une sorte de destin symbolique, encadré par une prison, une église, une école et une salle de bal appelée *Funky-Butt*. C'est là que la musique syncopée allait balbutier sa voix annonciatrice, par le cornet de King Bolden. Entre Perdido et Storyville d'étranges mélodies décousues jaillissaient par les portes entrebâillées et cette cantilène encore maladroite parlait à l'âme de l'enfant. Pour gagner quelques sous, il vendit des journaux, porta du charbon, travailla le long du quai où les bateaux amarrés dansaient sur le vieux père Mississippi.

À l'âge de douze ans, un coup de revolver maladroite tiré pour célébrer le réveillon l'envoie à l'école pénitentiaire, *Waif's Home*, où il apprend à jouer de la batterie, du clairon, puis du cornet. Sa volonté de s'exprimer musicalement est telle qu'il cisaille l'embouchure de son instrument pour mieux l'appliquer à ses lèvres.

À quatorze ans, Louis Armstrong est rendu à la garde de son père qui s'est remarié ; et Louis a le souci d'ad-

ministrer le ménage pour les enfants qui sont nés après lui. Quelques mois plus tard, il retourne vivre chez sa mère, à Perdido ; et il cherche humblement à gagner son pain, s'occupant tantôt à des travaux manuels chez un épicier, tantôt distribuant les paquets pour un laitier du nom de Cleveland. La profonde raison de sa vie est née : la musique. Avec trois petits amis, il a formé un groupe de chanteurs qui se campent au coin des rues ; il suit les processions, les marches funéraires, les parades publicitaires et, bien entendu, les démonstrations du Mardi Gras. Déjà à cette époque, King Bolden a dû quitter Perdido pour l'asile de Jacksonville. Mais le *ragtime* gagne en puissance, d'autres sont là qui continuent la tradition. Certains soirs de printemps, quand les mousses espagnoles commencent à reverdir, assis sur le seuil de la maison où il habite avec sa sœur et sa mère, Louis écoute, dans la paix du soir, les lamentations tourmentées dont les harmonies et les rythmes passent sur le quartier des pauvres. Peut-être est-ce Emmanuel Perez, peut-être est-ce Bunk Johnson qui appellent leurs enfants du côté du parc Lincoln ? Des portes se ferment, de braves nègres patibulaires s'en vont dans la direction envoûtante de ce chant de trompette. Comment Armstrong ne serait-il pas sollicité par les voix tentatrices de cette musique qui bat avec le cœur de sa race ? Qu'il se tourne vers la gauche, le *ragtime* sourd des fenêtres ouvertes de *Funky-Butt* ; qu'il regarde vers la droite, une autre mélodie syncopée jaillit du bal de *Masonic Hall* qui fut le premier terrain d'exploits de King Bolden.

Louis ne se trompe pas, il distingue Freddie Keppard de Bunk Johnson. Dans les porches, où les négresses fument des cigares, on discute les qualités d'expression.

Les hommes de couleur louent celui qui fut le roi et a laissé une trace enchanteresse dans leur âme. L'un lui rappelle la puissance d'expression du roi de la trompette. Un autre égrène un souvenir du temps où King Bolden habitait à Algiers. Une métisse se souvient du jour où le roi jouait des choses inhumaines sur sa trompette, incitant ainsi le rire des amis dans le voisinage. Le lendemain, elle vit le souverain du *ragtime* partir à jamais, dans une voiture ouverte, entre sa mère et sa sœur. Et dans le crépuscule violacé qui tombe sur la vieille ville française, Louis Armstrong rêve de remplacer celui qui n'est plus qu'une souvenance brûlante.

Il cherche à s'embaucher comme musicien, mais ne trouve pas d'emploi. Résigné, il s'abaisse à diverses occupations triviales et écarte la musique de ses activités. Il est rendu à la vie populaire de ses frères de malheur. Il travaillera comme tous ceux de sa race et rien ne le distinguera d'eux. Un jour, il rentre harassé de fatigue ; et, tandis qu'il longe la façade du petit bal tenu par Matranga, au coin de sa rue, il est interpellé par un de ses anciens condisciples qui lui offre un verre de whisky. Ils s'attardent au bar, à boire et à ressusciter les jours de Mrs. Martin, l'institutrice de Perdido. Derrière le comptoir, le patron se plaint âprement de ce que le musicien qui joue de la trompette omet souvent de venir et que, de ce fait, le trio qu'il emploie ne peut se présenter, incomplet ! Les tempéraments sont échauffés, l'ami de Louis propose subitement au patron d'engager Armstrong en qualité de cornet. Louis croit qu'on se moque de lui ! Mais bientôt l'offre se précise : le cabaretier tenté par l'amitié ou par la chaleur de l'alcool, offrira un cornet si Louis jure de ne rater aucune soirée pendant au moins deux mois. Une occasion invraisem-

blable vient de s'ouvrir pour le pauvre noir ; la chance est là, à laquelle il ne croit plus. Sans perdre de temps, Matranga et Louis Armstrong se rendent dans une maison de seconde main et Louis rentre joyeusement chez lui muni d'un cornet de dix-huit dollars.

La musique lui ravit le cœur ; pendant le jour il est marchand de charbon, le soir il fait danser chez Matranga. Mais les heures sombres de 1917 s'annoncent à l'horizon. En novembre, l'édit du maire de la Nouvelle-Orléans ferme les maisons hospitalières et Louis est rendu à son inactivité. Tour à tour, il est marchand de journaux, laitier, débardeur. Le *ragtime* est mort à la Nouvelle-Orléans ; il va devoir s'expatrier vers Chicago, pour y revivre.

Un beau matin de 1918, Louis Armstrong se trouve avec son camion et sa mule, dans la ville basse. Il perçoit des bruits de fanfare, des gens défilent en dansant, un homme qui chante s'interrompt pour s'informer où est sa trompette. Louis, inquiet, s'arrête de verser le charbon dans le seau ; un nègre passe qui lui apprend qu'on vient d'annoncer la fin de la guerre. En quelques secondes, Louis comprend toute sa déchéance. Repris par on ne sait quel trouble espoir, il abandonne le camion en disant dans son langage si pittoresque : « Adieu, mule, je vous reverrai plus tard ! »

Il retourne chez lui avec la décision de plutôt mourir que de reprendre ce travail avilissant. Il déballe le vieux cornet qui se trouvait au fond d'une malle et le dieu de la musique possède un adepte de plus. Bientôt l'armistice rouvre les maisons de plaisir et Louis trouve de l'occupation. À ce moment un musicien a hérité de la couronne symbolique de King Bolden ; le quartier de Perdido ne parle plus que de la royauté de Joe Oliver.

Quand celui-ci part pour Chicago, c'est le jeune Louis qui le remplacera.

Louis s'est marié et le ménage n'est pas des plus heureux. Pour se soustraire au despotisme de sa femme, il abandonne son travail et s'engage sur un bateau de la la Streckfus Line où il jouera avec l'orchestre de Fate Marable. Pendant plusieurs saisons il naviguera du nord au sud, s'arrêtera à Kansas City ou St. Louis; poussera même jusqu'à Davenport, dans l'Iowa, où un gosse appelé Bix Beiderbecke reçoit le message émouvant de la nouvelle musique. Sur le bateau se retrouvent de vieux amis comme Boyd Atkins, saxophone; George Forster, basse; Eugène Sedric, saxophone; Johnny Dodds, clarinettiste; Zuttie Singleton, batterie. Mais Louis languit vers son doux climat du sud et après une longue expédition, rentre à la Nouvelle-Orléans où un jeune musicien blanc l'entend pour la première fois et sera inspiré pour toute sa vie; c'est Jack Teagarden qui essayera, dorénavant, d'adapter au trombone le rythme que Louis Armstrong coulait dans son cornet.

Aisément, Armstrong se fait engager dans le *Tuxedo Band*, au *Cabaret du Verger*. Sa gloire commence à se manifester parmi les initiés. Un après-midi il a été sollicité pour assister à une marche funéraire pour un musicien mort de l'autre côté du fleuve. En traversant le Mississippi sur le ferry, Louis jette une pièce de monnaie pour que le dieu des Eaux lui apporte la chance. À l'instant où l'orchestre attaque la première marche mélancolique, le jeune cornet aperçoit sa sœur qui lui fait signe; et, le morceau terminé, Louis Armstrong reçoit le message bleu d'un télégramme. C'est King Oliver qui l'appelle à Chicago. C'est le destin qui pour la deuxième fois frappe à une porte fermée à double tour. Louis ne

laissera pas échapper sa chance. Le soir même, il prend le train pour le Middle West et il arrive ainsi au célèbre *Lincoln Gardens*, au coin de la 31ème rue et de Gordon Street.

Louis est illuminé par la technique et la maîtrise de King Oliver, il ne tardera pas à devenir lui-même une étoile de première grandeur. Naturellement, il se sent limité par l'autorité de son chef, mais quelqu'un a diagnostiqué le pouvoir génial qui vibre dans l'âme du jeune noir. C'est le pianiste de l'orchestre *Ollie Powers*, Lil Hardin, qui va servir l'éclosion d'un talent qui ne se connaît pas encore. C'est elle qui lui enseigne les rudiments de la musique; c'est elle qui transcrit des transitions types qui seront le fond même du style de son protégé; c'est elle qui bientôt l'incite à chercher la voie plus exacte de la réalisation de sa personnalité en acceptant d'être première trompette dans l'orchestre du cinéma *Dreamland*.

Louis épouse Lil Hardin en 1923 et, pour la saison d'hiver, part conquérir New-York avec l'orchestre de Fletcher Henderson au *Roseland*. C'est le début de la gloire. Il profite de son séjour à Manhattan pour tourner de nombreux enregistrements d'accompagnement avec des vedettes comme Bessie Smith ou Rosa Henderson, jusqu'à ce qu'il reparte au *Dreamland* de Chicago où il est reçu triomphalement comme une vedette, en novembre 1925, tandis qu'il double au théâtre *Vendôme*, en soliste très applaudi, devant l'orchestre, d'Erskine Tate.

Louis se révèle un instrumentiste, un chanteur et un acteur incomparable. Il devient l'expression enthousiaste de l'âme de sa race. Il est spectaculaire et bon enfant, émouvant et un peu canaille dans son argot éraillé; il semble faire des confidences à son mégaphone; il le tour-

ne, le torture et chante d'une voix grossière qui fait rire au début mais qui touche rapidement au cœur grâce à la qualité de ses vibrato si humains. La gloire bientôt l'auréole, totale, sans restrictions !

Louis songe alors à former son propre orchestre et ainsi se clôt la première période musicale qu'on peut caractériser de l'apprentissage : *période de la Nouvelle-Orléans*. Une autre phase de la carrière artistique du grand artiste va commencer en 1926. Toute cette première part de sa vie s'explique assez aisément. Louis est, en réalité, un musicien pareil à ceux qu'il rencontre. Il joue dans des orchestres dont il n'a pas la direction et qu'il ne peut façonner comme il l'entend. Ce n'est donc pas l'esprit personnel d'Armstrong qui s'exprime à travers l'unité de l'orchestre, nous ne connaissons que ses qualités personnelles d'exécutant ! C'est ce qui justifie la multiplicité lyrique d'une période qui comporte des enregistrements avec King Oliver, avec Fletcher Henderson, avec Lovie Austin, avec Clarence Williams, et, comme accompagnateur, avec de nombreux chanteurs et chanteuses.

Louis Armstrong, à travers le développement du début de sa carrière, participe à des ensembles dirigés par d'autres et, le plus souvent, dans une atmosphère d'improvisation collective. Il faut noter toutefois que Fletcher Henderson commence à mettre en pratique les rudiments d'organisation d'un grand orchestre qui, en vertu de sa composition interne, ne peut se livrer à l'anarchie de l'improvisation pure et doit rechercher un principe d'équilibre que son directeur trouvera seulement dans la perfection des arrangements.

Louis Armstrong est certes un exécutant extraordinaire dont les qualités se font remarquer à côté et même au-dessus de celles de ses collègues, si excellents soient-ils.

Le disque *Chimes Blues*, par exemple, est intéressant à entendre pour déterminer exactement la mesure dans laquelle Armstrong participe à l'élaboration générale du style de l'orchestre. Généralement, l'éclat des improvisations de Louis est mis en valeur par la pureté voisine de musiciens tels que Johnnie Dodds, Sidney Bechet ou King Oliver. C'est le vieil esprit des anciens orchestres des bords du Mississippi qui refluit avec la frénésie de ses airs favoris : *Canal Street Blues*, *Dipper-Mouth* qui deviendra *Sugar Foot Stomp*, *High Society*, *Buddy's Habits* et *Camp Meeting Blues*.

Dans l'orchestre de Fletcher Henderson, Louis se trouve en face d'individualités d'une puissance incontestable qui réagiront sur sa vitalité et qu'il influencera lui-même : Buster Bailey, clarinette ; Don Redman, alto ; Coleman Hawkins, ténor.

Toutefois on comprend nettement que le talent de Louis a déjà atteint sa courbe de perfection à cette époque, si on le compare par exemple à celui de Coleman Hawkins qui est encore balbutiant et qui ne se développera complètement que plusieurs années plus tard. Les enregistrements d'*Alabama Bound*, *I'll see You in my Dreams* et *Copenhagen* le démontrent à suffisance. Dans des disques comme *Sugar Foot Stomp* on sent clairement que la section des trompettes renforcée par les qualités de Joe Smith, est mieux équilibrée.

Pour ma part, j'avoue aimer beaucoup la période où Louis enregistre pour Clarence Williams. Il s'agit d'un petit orchestre qui reste dans la tradition de l'improvisation pure et de la transe. À côté de Sidney Bechet, clarinette ; Clarence Williams, piano ; Buddie Christian, banjo ; et Chas Ervis, trombone, Louis est capable de laisser libre

cours à son inspiration créatrice. Je me souviendrai à jamais d'inventions magistrales comme celles de *I found a New Baby* qui s'avèrent parfaites dans leur rugosité et leurs exaspérations.

La deuxième période de Louis Armstrong est celle qui va le voir promu chef d'orchestre. Avec sa conscience habituelle il a organisé un petit groupe qui reste dans la tradition de l'improvisation et de la transe. C'est la période la plus émouvante de la carrière de Louis. Il est encore un musicien comme les autres, qui joue la partie qui lui est dévolue dans le jeu collectif qu'il dirige néanmoins. Faut-il observer qu'on sent nettement la différence ! Jusqu'à ce moment, l'expression générale de chaque disque appartenait au chef, qui avait engagé Louis Armstrong. À partir de cette nouvelle période, les disques seront conçus selon une formule réglementée par lui. Il est chef d'orchestre, trompettiste, chanteur et animateur !

Il débute avec les *Lil's Hot Shots*, sous le nom de sa femme, ou sous la qualification de *Louis Armstrong and his orchestra* qu'il gardera très longtemps. Outre Louis, la formation comprend : Kid Ory, trombone ; Johnny Dodds, clarinette ; Lil Hardin, sa femme, piano ; Johnny Saint-Cyr, banjo. C'est avec cette composition, à laquelle est accolé de temps en temps le nom d'un chanteur ou de l'un ou l'autre musicien que des disques admirables sont enregistrés : *Georgia Bobo*, *Yes I'm in the Barrel*, *Cornet Chop Suey*, *Heebie Jeebies*, *Muskrat Ramble*. En 1927, Louis ajoute une basse à l'orchestre, tandis que le frère du clarinettiste Johnny Dodds joue de la batterie dans une série extraordinaire de disques qui vont se succéder de *Wild Man Blues* à *Savoy Blues*. C'est l'époque où la renommée de Louis s'affirme de plus en plus ; il

est tenu par ses pairs comme le cornet à la lèvres d'acier qui étonne les foules grâce à sa technique inégalable.

En 1928, après des alternatives de gloire et de misère, Louis parvient à réorganiser un nouveau groupe selon sa conception originale du jazz. Ce sera le célèbre *Hot Five* avec Fred Robinson, trombone ; Jimmy Strong, clarinette ; Earl Hines, piano ; Mancy Cara, banjo ; et Zutty Singleton, batterie.

Armstrong atteint ainsi le zénith de son développement et le maximum de sa puissance technique et émotive. Faut-il ajouter qu'il est aidé par une des premières personnalités de jazz, Earl Hines, dont les qualités semblent même avoir été multipliées par la présence effective du chef. Plus jamais, le grand pianiste ne retrouvera le rythme auguste qui fit de *Fire Works*, *West End Blues*, *Skip the Gutter*, *Knee Drops*, *A Monday Date*, *Sugar Foot Strut*, *Squeeze Me*, *Two Deuces*, les sommets du jazz.

West End Blues, notamment, constitue une réalisation géniale que les amateurs de jazz se répéteront d'âge en âge. Le génie inventif de Louis se précise et se parfait constamment. C'est la période où, par sa technique et ses dons d'improvisation, il émerge de tout le lot de ses collègues pour devenir leur chef consacré. Il n'est pas à ce moment le meilleur musicien, ni l'improvisateur supérieur, ni l'excellent chanteur ; en quelques semaines il est devenu l'homme du jazz, il est le jazz lui-même et la musique syncopée, désormais, vivra de son souffle et de son inspiration. Toutes les trompettes l'imiteront. On essaiera de copier sa technique, son doigté, son insufflation, son imagination et ses formules. Le fait est tellement flagrant qu'il paraît, pour certains, honorable de recopier note pour note des passages ou même des morceaux entiers. Louis a acquis une telle maîtrise que ce qui est

extraordinaire, c'est qu'on puisse l'imiter ! Il semble bien qu'une seule trompette échappa à son influence et développa le lyrisme dont il débordait : Bix Beiderbecke. Certains témoins fidèles déclarent qu'Emmet Hardy, lui aussi, s'exprimait complètement en dehors de l'emprise d'Armstrong ; mais à cette période, Emmet est mort depuis longtemps et Bix n'a plus que quelques années à vivre. Et la royauté de Louis restera, pour une génération, sans concurrence.

Jamais on ne répêtera à suffisance le rôle capital qui fut dévolu à Louis Armstrong dans le développement de la musique syncopée. Après vingt ans, la plupart des instrumentistes ne font que répéter de mémoire ce que Louis a créé. C'est lui qui a fertilisé l'art nouveau ; c'est lui qui lui a livré l'enthousiasme d'un démarrage éblouissant, qui l'a fait rebondir, qui l'a intensifié et vivifié.

De *St. James Infirmary* à *Ain't Misbehavin'*, en passant par des chefs-d'œuvre comme *I can give you* et *Basin Street Blues*, on sent la présence féconde de Don Redman, le saxophoniste alto qui a été adjoint à l'orchestre. Ce sont les disques de cette période qui envoièrent les âmes disponibles du monde entier et bientôt une formule moderne influencée par Armstrong va s'imposer à tout le domaine du jazz. Le style lancé par Louis va arrêter les orchestres blancs dans leur développement sur un plan commercial. Sa personnalité est si puissante, ses improvisations sont si pures que tout s'efface derrière lui et que le même phénomène admirable d'improvisation collective va être absorbé et intégré par la conception individualiste de Louis. J'écrivais déjà en 1930 :

Armstrong est sublime jusqu'à avoir dépouillé la musique de toute fioriture. Son œuvre est pleine de trouvailles exquises qui

respirent la fraîcheur et la spontanéité, il a lancé des séries de transitions-types et des thèmes qui ont été repris par toute sa génération. Il est doué de cette faculté unique de pouvoir monter dans l'aigu avec une aisance qui déroute tous les trompettistes ; c'est un musicien gratte-ciel, plein d'humour, ici pêchant quelques notes du *Rhapsody in Blue*, là un souvenir du *Kitten on the Keys*, tantôt le début du *Black Bottom* qu'il incorpore à *After You're gone* ; dans *Mahogany Hall Stomp*, il gonfle pendant dix mesures et répète sept fois un groupe de cinq notes. Au début, cette innovation semble barbare mais bientôt on se rend compte du don de mesure de Louis... et cette interprétation tout extraordinaire et unique, sera reprise par les jazz à la mode tandis que l'effet de *Mahogany* est purement rappelé dans le merveilleux disque *Ring them Bells* de Duke Ellington... Jusqu'à lui, les paroles semblaient déjouer le *Hot* ; Armstrong s'est mis à chanter avec son cœur, avec sa sensibilité, avalant les mots, les mâchant, les triturant, les oubliant pour les remplacer par des syllabes désarticulées qu'il éclatent comme des coups de trompette. Son chant est l'élucubration digne d'une Pythie possédée par l'esprit...

Il n'y a rien d'autre à ajouter à ces louanges hyperboliques sinon que pendant une génération Louis est resté égal à lui-même ; c'est le plus grand musicien de jazz dont il importe de voir le développement technique et créateur ainsi qu'il va se concrétiser dans sa troisième phase musicale.

Après de nombreuses prestations pour des enregistrements, Louis tourne le célèbre *Knocking a Jug* avec Teagarden, Happy Caldwell, Joe Sullivan, Eddie Lang et Kaiser Marshall ; pour la première fois un musicien noir joue en compagnie de blancs, ce qui témoigne que la reconnaissance universelle du génie est acceptée. Et ainsi nous arrivons à la formule modifiée de son œuvre. Ce qui importe, c'est la réalisation du génie d'Armstrong. Bientôt il ne s'agit plus d'exprimer un ensemble tendant à l'improvisation collective, il s'agit de présenter au

mieux la personnalité de celui qui est considéré comme supérieur. L'orchestre perdra son rôle actif d'improvisation et ne sera plus qu'une puissance de soubassement dont la seule mission est de faire valoir le maître. Nous ne sommes plus en présence d'un état d'unité exaspérée, mais au contraire nous assistons à la floraison totale d'une âme exceptionnelle.

L'orchestre fait ressortir les qualités intrinsèques du chef. La toile de fond est pratiquement sans intérêt : ce qui importe, c'est l'improvisation d'Armstrong. Il puise en lui-même assez d'explosion passionnée pour laisser ses accompagnateurs dans la grisaille. Ceux-ci n'improviseront plus selon la vieille conception de la Nouvelle-Orléans, ils jouent des arrangements qui forment la base solide d'un tremplin d'où Louis peut s'élancer dans l'aventure musicale. S'il arrive, de temps en temps, que l'on accorde à l'un ou l'autre la chance d'un solo, ce n'est que pour épargner Louis ou pour le suppléer.

Cette formule est adoptée par l'orchestre de Caroll Dickerson, après avoir composé un disque avec les musiciens de Luis Russel. Le groupe reste toujours dans la pénombre et a la mission de mettre Louis en relief. Celui-ci est même détaché de l'orchestre devant lequel il se promène pour mieux organiser son jeu personnel. Pourtant, on sent encore de l'influence de la deuxième période dans des disques remarquables comme *Ain't Mis-beavin'*, *Black and Blue*, *That Rhythm Man*, *Sweet Savannah Sue*, *Some of these Days*, *When You're Smiling*. Bientôt l'orchestre de Luis Russel épaula Louis et lui donne la contexture la plus solide que l'on puisse trouver à ce moment. Le groupe s'est développé ; les trompettes Henry Allen, Otis Johnson, le suppléent ; Higginbottom, le meilleur trombone noir depuis Jimmy Harrison, ap-

porte l'enthousiasme mouvant de sa personnalité. Aux pupitres des saxophones nous trouvons Charlie Holmes, Theo Hill et Albert Nicholas. La section des rythmes comprend Luis Russel, piano ; Will Johnson, guitare ; Pop Forster, contrebasse et Paul Barbarin, batterie. C'est la grande période de 1930 qui va se manifester, avec des sommets musicaux comme *I ain't got Nobody* et *Rockin' Chair*. Cette formation restera l'âme agissante et constituera le soutien de Louis Armstrong qui reviendra plusieurs fois à cette conception de base, après avoir changé d'orchestre.

Au cours de 1930, Louis effectue plusieurs enregistrements, dont *Dinah* et *Tiger Rag*, en compagnie d'Edward Anderson comme seconde trompette et de Cass MacCord comme ténor. À la fin de la même année, nous trouvons notre maître devant l'orchestre de Les Hite, *Sebastian New Cotton Club*, dont le trombone n'est autre que Lawrence Brown que nous verrons plus tard au pupitre de Duke Ellington.

Puis les orchestres se succèdent ; nous connaissons une série de disques qu'il exécute avec Zilmer Randolph et quelques autres musiciens. Je tire hors pair : *When it's Sleepy Time*, *You Rascal You*, *Georgia on My Mind* et *Star Dust*. Ce sont des airs trop connus pour s'y arrêter ; Louis continue d'ailleurs à imposer son étourdissant triomphe devant l'orchestre de Chick Webb.

Entretiens, il a accompli une tournée victorieuse en Europe et, à son retour, se fait accompagner par un orchestre où nous retrouvons Zilmer Randolph tandis que Teddie Wilson est au piano. Ils vont tourner ensemble plus de douze disques.

Louis repart pour l'Europe où il exécute un long circuit avec des musiciens noirs qui se trouvaient à Paris,

et avec qui il enregistrera des disques très rares : *St. Louis Blues*, *Super Tiger Rag*, *On the Sunny Side of the Street*, *Song of the Vipers*, et *Will You Won't You* ?

En 1935, Louis revient en Amérique. Il fait prononcer son divorce avec Lil Hardin, qu'il avait quittée depuis longtemps, et épouse Alpha Smith. À nouveau, il reprend l'orchestre de Luis Russel qu'il abandonnera de temps en temps pour des prestations d'enregistrement. On le verra tantôt avec Bunny Berrigan, tantôt avec des blancs, dont Jimmy Dorsey ; avec Lionel Hampton et les *Polynésiens*, avec Iona et ses *Icelanders* et avec les *Mills Brothers*. Toujours cependant il reste fidèle à l'accompagnement de Luis Russel dont la formation évolue au cours des années au point de perdre Red Allen, Higginbottom, Charlie Holmes, Pop Forster et Sidney Catlett qui sera engagé pendant plusieurs mois par Bennie Goodman. Après une brève collaboration avec son ancien patron, Sidney passe dans le groupe de Teddie Wilson, au *Cafe Society* où, proclamé la meilleure batterie du monde, il vole bientôt de ses propres ailes et forme lui-même une petite combinaison avec laquelle il part pour Hollywood.

Il est attachant de s'arrêter au cas de Louis Armstrong si l'on veut essayer de discerner le mécanisme du génie. C'est une tâche ardue, qui doit pourtant tenter l'enthousiasme des critiques du fait qu'il s'agit d'un art nouveau qui est toujours en voie de mutation, et d'un musicien moderne qui s'évade des vieilles lois de la musique.

Louis Armstrong révèle l'équilibre exact qui est nécessaire à l'éclosion d'un grand musicien de jazz. J'ai souvent réfléchi à ce phénomène miraculeux, je me suis demandé la raison de cette supériorité. Pourquoi les autres musiciens, d'ailleurs excellents, reconnaissent-ils

eux-mêmes que Louis Armstrong est hors classe ? La réponse est simple, mais peut-être n'est-elle pas suffisamment explicative. Toutes les qualités requises se sont trouvées providentiellement réunies, avec un dosage parfait, dans cette nature exceptionnnele. Louis Armstrong a l'âme qu'il faut pour concevoir, et la technique qui doit servir à réaliser ! Ces deux auxiliaires, poussés à des degrés de perfection, ne se découvriraient plus chez quiconque, jusqu'à ce jour. On retrouve d'autres musiciens qui ont des idées, qui ont de la puissance créatrice, mais qui ne sont pas servis par un moyen d'expression égal à celui du maître. Un homme comme Roy Eldridge est bouillonnant, il ne témoignera pas de la sûreté d'invention et de la perfection technique d'Armstrong ; certains autres ont l'intelligence et même une fidélité de la mémoire qui servent leurs interprétations ; mais on ne leur découvre pas l'âme spontanée de Louis ; il ne font que le plagier et le délayer. Aucun n'atteindra à la quintessence géniale que ce simple enfant de la Nouvelle-Orléans a apportée au monde.

Après Louis Armstrong, il y a dix trompettes de première classe. Leur infortune a été de venir au monde en même temps que Louis qui les limite par le parapet de son talent. J'imagine aisément que Red Allen ou Cootie Williams, ou Harry James, ou surtout Charlie Shavers, auraient pu développer une personnalité supérieure qui a malheureusement été paralysée par la puissance écrasante d'Armstrong.

Il en va du jazz comme de toutes les écoles littéraires ou artistiques. Lorsqu'un génie surgit, il se forme sous lui et autour de lui, une renommée dont les artistes de deuxième zone s'inspirent. Le prophète donne un moule à l'école qui procède de lui et empêche ainsi d'autres

individualités de se développer. J'ai entendu des dizaines de trompettes admirables à qui je reconnais des qualités exceptionnelles, mais il leur manque toujours le petit « je ne sais quoi » qui constitue la perfection.

J'ai déjà parlé du processus fonctionnel qui permet à Louis d'être généralement égal à lui-même. Il semble que, doué des qualités que je lui ai prêtées, il a le pouvoir miraculeux d'entrer presque automatiquement en état de transe, pour laisser sa personnalité s'exprimer avec une liberté totale. J'ai étudié les deux forces complémentaires de son génie en les comparant à celles des autres musiciens. On me demandera vraisemblablement quel est le rapport de comparaison entre Louis Armstrong et les musiciens blancs ? Il est probable que le phénomène de transe était puissamment développé chez des hommes comme Emmet Hardy ou Bix Beiderbecke ; généralement cependant, il se manifeste plus rarement chez les blancs. Le privilège de Louis Armstrong se retrouve chez certains de ses frères de couleur : Charlie Shavers, Lionel Hampton et Leo Watson par exemple ; mais je ne connais pas de musicien blanc qui soit capable de s'abstraire et de se créer presque automatiquement sa propre atmosphère en entrant en état de frénésie. Louis Armstrong est une prodigieuse exception humaine. Il y a, je crois, d'autres nègres qui entrent en état de transe mais ils ne jouent pas de la trompette ! Il y a aussi beaucoup d'autres nègres qui jouent de la trompette mais qui, hélas ! n'entrent pas toujours en état de transe !

Comment, dans ce cas, ai-je pu prétendre que certains orchestres blancs sont parmi les meilleurs ? Je me suis fait à moi-même l'objection. Je crois que, ce qu'un individu ne peut réaliser automatiquement à la mesure de Louis Armstrong, est possible pour un ensemble de

personnes prédisposées qui peuvent agir par suggestion et réaction collective. Qu'au cours d'un baptême par immersion, un nègre devienne frénétique, immédiatement l'âme des foules est conquise et la sensation gagne l'assemblée tout entière.

Ceci explique, à mon sens, l'erreur des grands orchestres d'arrangement où, pendant chaque morceau, à travers la lecture, on fait appel à l'intelligence du musicien tandis qu'à un moment déterminé et généralement très court, on se sert de l'improvisation gratuite d'un soliste. À l'exception d'un cas particulier, comme celui de Louis Armstrong, cette formule difficile étouffera toutes les étincelles. Ce n'est pas le cœur libre qui inspire les solistes des grands orchestres qui doivent s'arracher à leur partition ; ce sont habituellement leurs doigts seuls qui jouent de mémoire, une musique sans âme. Cette frénésie, d'ailleurs, je la retrouve chez certains petits orchestres de la formule *Dixieland* dont je parlerai plus loin ; je la décèle aussi chez certains petits groupements noirs, comme celui que j'ai entendu il n'y a pas très longtemps au *Garrick Stage Bar* de Chicago, sous la direction de Red Allen, avec à ses côtés, le trombone Higginbottom, le ténor Ben Webster et l'alto Don Stovan.

Je crois que c'est vers 1928 que me parvint le premier disque de Louis ; j'aimais à ce moment le jazz blanc qui bornait son expression, pour moi, aux disques que je connaissais depuis l'*Original Dixieland* jusqu'à Red Nichols. Je fus bouleversé par le nouveau message et je sentis très distinctement qu'un phénomène nouveau et important était né. Mon ami Ernest Moerman consacra au roi de la trompette un beau poème qui parut dans l'*Encyclopédie Negro*. Lorsqu'en 1931, je crois, je fus informé qu'il arrivait en Angleterre, je m'arrangeai spé-

cialement pour aller entendre celui que je ne connaissais qu'à travers le moyen d'expression du phonographe.

J'étais alors tellement ravi par le jazz, que Londres lui-même n'existait qu'en fonction de la présence providentielle de Louis ! De grandes affiches annonçaient son apparition, pour le lundi suivant, au *Paladium*.

Je cours chez le concierge du *Music Hall* qui m'apprit qu'à quatre heures la vedette devait aller à la rencontre des musiciens de couleur qui arrivaient de Paris, tandis qu'à cinq heures, il y aurait une répétition générale dans la salle de Poland Street.

Un peu avant l'arrivée du train, je me trouvais à Victoria Station, à arpenter le quai, animé de l'espoir de découvrir le musicien américain. Je cherchai en vain. J'avais l'impression que tous ceux qui comme moi attendaient, sous le coup d'un appel inconnu du destin, se trouvaient subitement réunis pour la cause du jazz. Je vis un monsieur avec une cravate extravagante portant une caisse que je pris pour une boîte à instrument ; je m'approchai, et dans un anglais très approximatif, lui demandai s'il venait pour Louis. Il fit un geste d'incompréhension. Je désignai sa boîte et demandai :

— Saxophone ?

— Non, me répondit mon interlocuteur, fox-terrier !

Je me dirigeai vers une jolie femme arborant un bouquet, ... elle me toisa avec mépris ... Enfin, j'aperçus une physionomie métissée.

— Are you waiting for Louis Armstrong ?

Une bouche rose, avec des dents comme des perles, s'épanouit :

— That's me, sir !

Dix minutes plus tard, il m'interpellait du sobriquet affectueux de « Gate » et je lui disais « Satchmo » ! Je

lui remis naturellement mon livre sur le jazz. Il vit la dédicace, en fut ému jusqu'aux larmes et y déposa un baiser. Puis nous partîmes pour la répétition suivis des musiciens que j'avais déjà entendus à Paris : Charlie Johnson, Joe Hayman et quelques autres.

Jusqu'au soir, je restai pieusement à la salle de répétition à me pénétrer des *catastrophes apprivoisées* que Louis déchainait. Il fermait les yeux, brandissait sa trompette comme une orchidée, tordait son mouchoir, chantait en pleurant et grimpait jusqu'à des notes qui lui gonflaient tellement le cou que je croyais qu'il allait éclater.

Nous étions encore à la période de la prohibition américaine. Tout à coup, le manager de Louis Armstrong, Johnnie Collins, pénétra dans la salle, complètement ivre du fait des compensations nombreuses et liquides qu'il avait absorbées depuis son arrivée à Londres. Il se disputa comme un pochard avec Louis, puis décida de partir. Hélas ! il se trompa de porte et utilisa pour quitter la salle la grande glace qui servait aux acteurs. Il y aplatit à la fois, ou plutôt successivement, le long cigare qu'il fumait rageusement et un nez douloureux qui le rendit à la juste notion des choses humaines.

Ce lundi-là, au *Paladium*, ce fut magistral. Je crois bien que plus jamais il ne me sera donné d'éprouver pareille émotion. Je réentends encore *Sleepy Time Down South, Them Their Eyes, When You're Smiling* et *Tiger Rag* ! La salle tout entière était balancée comme un transatlantique ! Les jeunes gens martelaient le sol du pied, les jeunes filles s'exaltaient !

À l'entr'acte, j'allai rejoindre Louis dans la loge où Alpha préparait les douze nouveaux mouchoirs indispensables à chaque numéro. Jack Johnson, l'ancien champion de boxe des poids lourds, était présent, ainsi que

Edgard Sampson, Nat Gonella et quelques autres qui ne pouvaient en croire leurs yeux. De jeunes trompettistes examinaient l'embouchure de l'instrument de Louis, convaincus que sa puissance n'était explicable que par un procédé technique nouveau connu du musicien américain seul. Dehors, dans un taxi, la belle chanteuse Fany Cotton était arrivée spécialement à Londres par avion, mais Alpha faisait bonne garde !

Il était tard, nous partîmes en compagnie de Louis, d'Alpha, du manager et de sa femme, pour le *Monseigneur* où jouaient Joe Crossman et Nat Gonella. On nous installa au balcon ; il n'y avait plus qu'un délai de cinq minutes, selon la loi anglaise, pour passer commande de bière ou d'alcool. Johnny Collins glissa deux mots à voix basse à l'oreille du garçon et nous ne fûmes pas peu étonnés de voir arriver une trentaine de verres de lourde bière anglaise. Après avoir absorbé le sixième, le manager paraissait abattu et inconscient. Louis avait toujours l'œil vif, pétillant, intelligent.

Je lui disais :

— Quand vous serez en scène à Paris, si on vous emboîte comme Sophie Tucker, parce que vous ne chantez pas en français, que répondez-vous ?

Louis susurra dans un large sourire :

— Je leur chanterai *I'll be Glad when You're Dead You Rascal You !*

À ce moment, Collins s'adressa à moi :

— Êtes-vous capable de vous battre ?

— Oui, répondis-je.

— Dans ce cas, je ne paye pas !

Cela fut le signal d'une bagarre invraisemblable. Il fallut transporter Collins dehors, comme un sac de pom-

mes de terre, et Armstrong dut, en s'excusant, signer un chèque.

Je le revis souvent en France, en Belgique ou en Hollande. Nous devînmes des amis et je m'en flatte. Quand il vint à Bruxelles, il fut reçu en grande pompe par le président du Jeune Barreau. Il vint passer une soirée chez moi, et avec Chittison au piano, il chanta *Ain't got Nobody* et *I covered the Waterfront*. Je lui jouai des disques qu'il appréciait en battant le rythme. À un moment même, après avoir tourné *Got another Sweetie Now* des *Chocolate Dandies*, je me décidai pour *No*. Je vis Armstrong approcher du phono, écouter, prêter attention et écarquiller de grands yeux.

— Quel est cet orchestre, s'enquit-il ?

— Louis Armstrong !

Il ne s'était pas reconnu, tellement il est divers et toujours différent !

Louis Armstrong est-il émouvant ? Il est l'émotion même ! Je n'en veux qu'une preuve : j'avais souvent discuté avec Antoine Ysaïe, le fils du grand violoniste, à propos des degrés de sensibilité du jazz. Celui-ci, qui avait reçu une solide éducation classique, déniait toute valeur artistique à la nouvelle musique américaine. Un dimanche, je l'entraînai à Rotterdam à l'effet d'entendre Louis Armstrong. Ysaïe riait de moi et de la déception que je me préparais en voulant le convaincre.

Je me souviendrai longtemps de ce concert qui débuta par un déchirant *St. Louis Blues*. J'avais fermé les yeux pour mieux écouter l'improvisation de Louis Armstrong. L'air finissait tout en saccades ; tout à coup, j'entendis un cri strident et j'ouvris les yeux... Ysaïe s'était hissé sur son fauteuil et, debout, pleurait, trépignait, hurlait et élevait les bras au ciel. Je dus le calmer. Louis Arm-

strong avait convaincu irréfutablement un adversaire acharné qui, en quelques instants était devenu un adepte fervent et professait, devant qui voulait l'entendre, qu'Armstrong était le plus grand musicien du monde !

C'est après ce voyage à travers l'Europe que Louis Armstrong écrivit dans son livre :

Pendant mes trois ans d'expérience en Angleterre et sur le continent, les premiers critiques musicaux venaient me rendre visite dans ma loge ou me relançaient à mon hôtel pour discuter avec moi pendant des heures de l'importance de notre musique et de ce qu'ils croyaient qu'elle signifiait... Cela ne m'était jamais arrivé aux États-Unis !

Puis ce fut la guerre, l'exil et mon voyage forcé en Amérique où je retrouvai Louis Armstrong. J'arrivai à New-York, ayant tout rompu avec le passé. Je retrouvai ici des amis très chers. J'étais soucieux de l'avenir ; j'allai rendre visite à Louis qui jouait dans un cinéma de Times Square. Il était affalé dans un immense fauteuil et découvrait ses paumes plus claires. Sa femme rassemblait les douze mouchoirs traditionnels. Il ne dit rien devant elle mais quand je sortis, il m'accompagna dans le couloir. Il me prit la main, me regarda dans les yeux et tout troublé me dit en faisant rouler ses bons yeux expressifs :

— Cher ami, si vous avez besoin d'argent, de n'importe combien, je ne veux pas que vous le demandiez à quiconque autre que Satchmo !

Je m'en allai très ému ! C'était le seul qui eût pensé à toute l'anxiété de ma situation. Il était bien question de jazz pour moi, à ce moment tragique de ma vie ! Je m'enfonçai parmi la foule anonyme et passai devant le cinéma tandis qu'au loin gargarisaient les lamentations éternelles d'un *Tiger Rag* triomphant !

IX. LES HÉRITIERS DU DIXIELAND

Les Five Pennies et les Molers, Bix et les Chicagoans

LA période héroïque blanche ont succédé plusieurs courants musicaux qui eurent leur signification particulière et modifièrent l'évolution du jazz en fonction de leur influence propre. Une grande part de leur histoire anecdotique a déjà été racontée dans les livres et les revues. Il nous importe aujourd'hui de considérer l'apport dynamique de ces formations quasi oubliées, pour comprendre la part de survivance qui peut avoir touché ses successeurs.

Ces groupements différents, animés d'intentions originales, luttent entre eux et parfois se compénètrent, entre 1925 et 1932, avec des chances et des succès divers. Généralement, ils agglutinent, autour de personnages centraux, des exécutants animés de la même conception du jazz. Les plus productifs dans l'ordre de la quantité furent certes les *Pennies* et les *Molers*, si j'ose abriter derrière ces deux abrégés courants, tous ceux qui participèrent aux efforts généreux de Red Nichols et de Miff Mole. Leur art, qui est une prolongation du vieil esprit de *Dixieland*, constituait une compromission sensi-

ble et sentimentale dont les disques, aujourd'hui relégués dans l'ombre, témoignent cependant d'une personnalité qui méritait plus de considération.

Dans l'axe du grand musicien de Davenport, nous ne trouvons pas une équipe dans le sens où l'*Original Dixieland* nous l'avait enseigné. Il y a la puissance centripète d'un fameux exécutant, Bix Beiderbecke, qui imposera son style vivifiant à des formations provisoires qui se succèdent dans son ombre. Son lyrisme est tellement émouvant qu'à côté des précieux disques qu'il a enregistré, les passionnés de musique syncopée auront la sollicitude de rechercher religieusement les étincelles éparées de son génie parmi les enregistrements des grands orchestres avec lesquels il a joué.

Le troisième, composé par les *Chicagoans*, représente plus un esprit, une formule, un état de transe qu'un ensemble vraiment unifié de personnalités. Le nom a été donné à une collection de jeunes blancs de l'Illinois ou de l'Indiana qui, ensemble, se sont soumis à la même gymnastique musicale qui constituait la continuation naturelle des initiatives transcendantes auxquelles se dévouèrent les classiques oubliés. Leur formule est celle de l'improvisation pure, avec un sommet de crispation finale où tous les instrumentistes entrent en transe.

Les *Chicagoans* n'ont jamais représenté de groupement durable ou très défini. Ils s'assemblaient au gré des circonstances, se perdaient et se retrouvaient, pour livrer à leurs adeptes un message trop dispersé. Le hasard voulut que deux ou trois disques, parmi les meilleurs du jazz, eussent une telle influence vers 1930 que l'esprit des *Chicagoans* a perduré et qu'on le rencontre actuellement encore comme la base agissante des petits orches-

tres d'improvisation ; alors que l'effort de Red Nichols ou de Bix doit être, dans son idée, considéré comme une expression qui n'appartient plus qu'au passé. Ceux que j'étudie dans ce chapitre continuèrent la ligne de l'improvisation, à la période des grands orchestres symphoniques, prétentieux et vains. Paul Whiteman avait déjà eu sa grande consécration au *Palais Royal* de New-York et il était considéré, par la foule moutonnaire, comme le roi du jazz. À côté de lui, papillonnaient dix formations plus ou moins importantes et aussi mélodiques que fades derrière les noms de George Olsen, Sam Lanin, Ray Miller, Don Voorhees, Roger Wolfe Kahn et Vincent Lopez. C'est dans ces groupements commerciaux que se réfugièrent quelques jeunes exécutants d'élite qui aimaient le jazz *hot* et avaient décidé de poursuivre la tradition des petits orchestres. Hélas ! les formations restreintes auxquelles ils consacraient le plus pur de leur enthousiasme n'étaient pas assez spectaculaires pour être appréciées sur la scène ; souvent elles végétaient et ne purent s'exprimer qu'à travers le message du phonographe. Il est étrange de penser que ces humbles groupes momentanés sont ceux qui survivent plénièrement, alors que les assemblages massifs des grands orchestres lancés à coup de publicité ont actuellement diparu du firmament de la musique syncopée.

Red Nichols avait passé son enfance dans la Sierra Nevada et commença à jouer de la trompette dans la fanfare de sa ville natale, à San Jose, entre la montagne et l'océan, près de San Francisco ! Il quitta les Rocheuses et fut engagé dans l'orchestre de l'académie militaire de Culver où George Olsen, en tournée, l'entendit et lui signa un contrat. Arrivé à New-York, après des fortunes diverses, il fut illuminé par deux trompettes qui décidèrent

de son destin : Louis Armstrong, au *Roseland*, et Bix, à *Cinderella*. Il rencontra aussi un jeune homme charmant, correct, qui s'était déjà taillé une grosse réputation avec les *Memphis Five* et les *Cotton Pickers* : Miff Mole. Ils devinrent des partenaires qui dominèrent l'orchestre des *California Ramblers* où ils retrouveront d'autres amis. Jimmy Dorsey, californien comme Red Nichols, était entré très jeune dans le métier et avait vraisemblablement été inspiré par le clarinettiste noir, Jimmy Noone. Arthur Schutt, de son côté, était un humble pianiste de cinéma qui jouait dans une petite ville insignifiante, quand il avait été découvert et était devenu un membre de l'orchestre des *Georgians*. Eddie Lang et Joe Venuti, eux-mêmes, étaient plutôt des musiciens ambulants lorsqu'ils eurent la bonne fortune de rencontrer Frank Guarante qui parvint à les convaincre de leurs possibilités. C'est ainsi que ces musiciens se groupent, s'apprécient et vont tous ensemble, jouer un grand rôle dans la musique de jazz jusqu'en 1932.

À côté de ces vedettes de premier plan, il en est d'autres de seconde valeur, comme Adrian Rollini qui paraissait bien être l'inspirateur des *California Ramblers*. Il débuta au saxophone-basse et eut un profond effet sur sa génération ; il n'eut cependant aucun adepte précis, si on excepte Ernie Caceres. Rollini avait quitté l'Amérique, en 1928, pour devenir une des clefs de voûte de l'orchestre de Fred Elizalde, à Londres.

Parmi les différents noms, il faut rappeler Fud Livingstone, un grand clarinettiste éminent que l'on retrouvera avec d'autres excellents musiciens comme Bobby Davis, Pee-wee Russel, Babe Rusin, Bennie Goodman, Sid Stoneberg, Bud Freeman et Teschmaker.

Au pupitre des trombones, il y eut des as comme Glen Miller, Tom Dorsey, Jack Teagarden et même Buck Weaver, l'ancien fameux instrumentiste des *Georgians*.

Pendant toute la première période, la base de l'orchestre, appelé *Red Nichols and his Five Pennies*, est constituée par Red Nichols, trompette ; Miff Mole, trombone ; Jimmy Dorsey, saxophone ; Arthur Schutt, piano, et Vic Berton, batterie. La conception qui va guider les initiatives de Red Nichols paraît se résumer à l'organisation d'un groupe d'improvisation qui procédera comme une réaction contre le pompiérisme des grands orchestres. Il s'agit de jouer *hot* selon la vieille tradition, en introduisant toutefois des transitions orchestrées qu'on fera alterner adroitement avec des passages de création pure. Red Nichols et ses amis retiennent l'héritage des grands improvisateurs du passé, en tempérant leur fougue par une légère compromission nécessitée par la mode des grands orchestres mélodiques. Les éclats collectifs trop bruyants seront supprimés. L'orchestre du début s'appelle les *Red Heads* ; et comment ne pas reconnaître que les groupes qui se formeront sous la direction de Red Nichols auront dorénavant une individualité et une résonance caractéristiques ? On y démêle, sans pouvoir s'y méprendre, le style et l'expression émouvante des *Pennies*. Red Nichols est, personnellement, un excellent instrumentiste. Ce n'est peut-être pas un grand improvisateur ; qu'importe ? Fletcher Henderson et Duke Ellington ne le sont pas plus et on ne les en admire pas moins.

Red Nichols a organisé au cours d'une dizaine d'années, une œuvre lyrique d'un sérieux appoint dans l'évolution du jazz. Miff Mole, de son côté, était un tromboniste extraordinaire dont on peut réentendre avec joie les anciens disques et qui aujourd'hui, vingt-cinq après

ses débuts, garde toujours une grande saveur et une pureté qui lui vaut l'audience de nombreux admirateurs quotidiens chez *Nick's*, qui est devenu une sorte de conservatoire du *Dixieland*.

Je me souviens avec émotion des disques qui envoûtèrent les Européens : *Fallen Arches*, *He Diddle Diddle*, *Dynamite*, *Hurricane*, *That's no Bargain* et *Heebie Jeebies* ! Si, pour moi, ces enregistrements n'atteignent pas à la perfection, ils n'en restent pas moins l'expression d'une très grande beauté. C'est injustement qu'ils ont été déconsidérés et laissés dans l'oubli au bénéfice de ritournelles insipides moulues en série par des orchestres sans âme.

Qu'y avait-il à cette époque ? Les classiques s'étaient retirés de la lutte ; le groupe des *Chicagoans* n'avait pas encore déclenché ses offensives ; Bix n'était qu'un jeune homme inconnu qui allait essayer de fixer son lyrisme. Il a été facile à Hughes Panassié, vers 1932, d'apporter une opinion un peu prématurée sur ces différents groupes. Je crois même que ses réactions un peu vives étaient nécessaires dans la limite où il importait de soutenir la grande tradition. Mais de là à déconsidérer les prestations émuantes que les *Pennies* et les *Molers* enregistrèrent de 1925 à 1930, il y a une marge que pour ma part je ne franchirai jamais.

En 1927, Red Nichols, renouvelant son groupe, introduit le guitariste Eddie Lang, le clarinetiste Pee-wee Russel et de temps en temps le saxophone-basse Adrian Rollini. Il s'agit, en réalité, de groupements effectués à New-York et pour lesquels Red Nichols sélectionne, au jour le jour, les meilleurs musiciens qui sont disponibles.

Nous arrivons ainsi à la période de *Red Nichols and His Five Pennies*. L'orchestre et ses prestations ont été hon-

teusement mésestimés, alors qu'à travers les disques parus il y a des chefs-d'œuvre incontestables. Ce groupement avait une âme ; une profonde qualité d'expression et une intensité d'explosion qui me furent très chères.

Red Nichols ne vaut pas Bix, cela est évident ! Mais son groupe représente une grande réaction d'intérêt, contre la platitude du commercialisme syncopé. Il est probable que les ensembles de Red Nichols seront encore entendus avec attention, alors que l'accompagnement banal qui enveloppait la personnalité de Bix sera depuis longtemps tombé dans l'oubli.

S'il fallait exercer mon choix parmi la série des disques de Red Nichols, peut-être m'arrêteraient-je à *Washboard Blues*, *That's no Bargain*, *Buddy's Habbits*, *Boneyard Shuffle*, *Bugle Call Rag*, *Ida*, *Feelin' no Pain*, *Riverboat Shuffle*.

Que m'importe que, dans la ligne générale du style, certains exécutants apparaissent plus puissants ; que d'autres disques, qu'on peut compter sur les doigts d'ailleurs, soient plus effectifs ? J'aime un orchestre pour un de ses musiciens, pour le rythme, pour un mouvement, pour une conception ; en fait, pour une raison subjective parfois difficile à définir. Dans le cas de Red Nichols, ses réalisations me vont droit au cœur pour l'enthousiasme et l'enseignement que j'y ai puisés. Je me souviens de telle émotion particulière dans un solo de Jimmy Dorsey, de tel passage orchestré de main de maître dans *Boneyard Shuffle*, de telle douceur mélancolique dans *Ida*. J'ai réentendu, l'autre jour, quelques vieux airs et je confesse que j'ai encore été troublé par Fud Livingstone, dans *Margie*, ou par Pee-wee Russel, dans *There'll come a Time*, ou par Bennie Goodman, dans *Indiana*.

Il arriva rapidement que Red Nichols fut connu même au delà des frontières américaines. Aussitôt il a recours au talent des meilleurs musiciens, des noms de première valeur apparaissent à la nomenclature de ses disques ; mais, ceux-ci n'auront plus l'accent de sincérité que j'affectionnais tant dans les enregistrements de la grande période. Prenez, par exemple *Peg O' my Heart*, qui fut arrangé par Glen Miller. Nous trouvons au pupitre : Red Nichols, Charlie Teagarden, Jack Teagarden, Glen Miller, Bennie Goodman, Babe Rusin, Joe Sullivan et Gene Krupa. On ne peut pas imaginer un plus beau bouquet de vedettes. Individuellement, chacun de ces musiciens est un grand improvisateur et pourtant il faut avouer que l'unité générale de l'improvisation est banale à souhait. La fièvre créatrice a été coupée par l'arrangement.

Et ainsi, Red Nichols multiplie les combinaisons successives. Il sait que les artistes qu'il a employés sont discutés ; il les choisit mieux, essaye d'adapter leur personnalité, mais la ferveur de la grande période est passée et il ne tardera pas que ce qui était un grand succès se butera bientôt à l'indifférence des amateurs. L'orchestre aura cependant eu le temps d'enregistrer sous de nombreuses épithètes : *Red and Miff's Stompers*, *Arkansas Travellers*, *Louisiana Rhythm Kings*, *Six Hot-tentots*, *Alabama Red Peppers* et *Charleston Chasers*. Comment ne pas citer des disques merveilleux qui furent tournés vers 1929 par Red Nichols, Jack Teagarden, Pee-wee Russel, Bud Freeman, Joe Sullivan et Dave Tough, sous le nom des *Louisiana Rhythm Kings*. Je pense que la qualité de *Basin Street* et de *Dada Strain* touche à la perfection.

De son côté, Miff Mole enregistra avec ses amis, sous le nom de *Miff Mole and his Little Molers*, vers 1926.

Je garde une sympathie spéciale à deux disques dont je ne pourrais me fatiguer : *Alexander's Ragtime*, *Some Sweet Day*, et *Hot Time in the Old Town*, et *Darktown Strutters Ball*. Il y a dans ces quatre prestations une fraîcheur inattendue, une spontanéité naturelle, des démarrages foudroyants d'Eddie Lang, qu'on n'oubliera pas de si tôt. Quant au *Shimme-Shawable*, enregistré par Red Nichols, Miff Mole, Teschmaker, Joe Sullivan, Eddie Condon et Gene Krupa, c'est un sommet du jazz dont les qualités essentielles rejoignent celles du même air joué par les *New Orleans Rhythm Kings* ou par les *Wolverines*. Que de fois je me suis plu à écouter tour à tour ces trois interprétations d'une beauté si prenante. J'essayais de me décider pour la meilleure sans parvenir à prendre attitude.

Aujourd'hui, ceux qui représentèrent un grand moment du jazz sont oubliés. J'ai essayé de réentendre ces musiciens que j'ai beaucoup aimés. Une sorte de destin bizarre et capricieux a présidé à l'administration de ce qu'ils ont individuellement réalisé. Red Nichols est disparu, a travaillé dans une usine de guerre, et aux dernières nouvelles vient de reprendre un petit orchestre dans l'Ouest. Miff Mole, après avoir joué plusieurs années pour la Radio, passa chez Bennie Goodman, puis revint à la formule du petit orchestre qu'il défend depuis de nombreux mois chez *Nick's*, à côté de Mugsie Spanier et de Pee-wee Russel. Jimmy et Tommy Dorsey sont devenus les vedettes d'un orchestre *swing*. Adrian Rollini dirige un humble trio chez Jack Dempsey, à Broadway. Bennie Goodman est le roi incontesté du *swing* ! L'ombre et la lumière ont distribué leurs oppositions sur les anciens camarades qui autrefois réalisèrent de grandes choses et aujourd'hui, des profanes sourient de Red Ni-

chols mais ont l'audace de porter aux nues des orchestres qui n'atteignent pas à la cheville du plus mauvais musicien des *Pennies* ou des *Molers*.

2. BIX BEIDERBECKE

Avec Léon Bismarck Bix Beiderbecke, nous pénétrons au centre même de la légende ! Il en va du jazz comme de la poésie, l'artiste est toujours auréolé par le pouvoir mystique qui commence à gagner les foules au moment où il est mort. Avec le romantisme du recul, on lui prête des vertus qu'on n'attribue généralement pas aux vivants. Bix n'avait pas besoin de cette auréole et j'ai même l'impression que le recul estompe et déforme sa grandeur. Lorsqu'on me parlait autrefois des grands musiciens *hot*, j'ai assez souvent mis en avant les noms d'Armstrong, Bix, Coleman Hawkins et Earl Hines, pour ne pas me contredire même vingt ans plus tard. Il y a peut-être, dans le jazz, des exécutants dont l'importance est pour le moins à la mesure de ceux-là, mais la qualité de la considération qu'on leur accorde n'est pas toujours due à la seule raison de l'improvisation individuelle. Louis Armstrong semble celui qui a résisté le plus longtemps à l'usage du temps ; d'autres ont grandi, comme Bennie Goodman, ou Jimmy Lunceford, ou Harry James, mais il n'y a pas autour d'eux un consentement unanime.

Déjà le roman s'est emparé du « Jeune Homme avec un Instrument ». L'anecdote bien racontée a couru les rues ; il ne manque à ce thème mélancolique qu'un peu d'amour, pour que le jazz devienne la source inépuisable où le cinéma recueillera les thèmes créateurs.

Bix était né au bord du Mississippi, à Davenport, dans l'Iowa. J'y suis passé moi-même, il y a quelques se-

maines, et j'ai essayé de retrouver les éléments de cette vie si courte et si attendrissante à la fois. Il fréquentait la High School où son tempérament un peu bohème le classait à part parmi ses petits camarades. Un jour, son frère rapporta des disques de l'*Original Dixieland* et le jeune Bix fut illuminé. C'était l'époque où les bateaux de plaisance venaient de la Nouvelle-Orléans, avec des orchestres noirs ou blancs qui fomentaient une sorte de révolution artistique parmi la tradition bien pensante de cette petite ville du Middle West. Mais Bix restait des heures au long du quai et s'en retournait chez lui chargé d'un destin incompréhensible qui lui faisait dédaigner toute autre chose que le jazz.

Le soir, il écoutait silencieusement le phonographe et rêvait de se joindre à la cohorte de ceux qu'un nouvel art transportait. À ce moment, d'ailleurs, Davenport était un des centres où le jazz avait essaimé. Quelques enthousiastes, même avant Bix, avaient été émus et s'étaient retrouvés entre eux pour essayer de créer de la beauté. Ces pionniers étaient Carlisle Evans, et son ami Fred Flick qui habitait de l'autre côté de la rivière, à Moline. Carlisle Evans organisait un orchestre qui eut son heure de gloire et jouait selon la pure tradition de la Nouvelle-Orléans. Fred Flick était un des meilleurs banjos de l'époque. Il fut appelé par le mirage européen et partit avec les *Georgians*.

Carlisle Evans continua l'œuvre difficile de son apostolat. Son orchestre jouait à Davenport, quand un jour une circonstance fortuite allait apporter une réjuvenation de l'orchestre. Un cirque ambulancier s'était arrêté dans la ville et, dès le premier soir, Carlisle Evans entendit un petit orchestre de jazz dont les exécutants le touchèrent au delà de toute expression. Trois improvisa-

teurs se faisaient remarquer parmi ce groupe : la trompette Emmet Hardy, le clarinettiste Léon Rappolo et le trombone Pecora. Sur le champ, Carlisle Evans décida de s'attacher ces individualités et il parvint à réaliser son ambition quelques jours plus tard quand, le cirque s'étant arrêté à Peoria, dans l'Illinois, les trois amis vinrent renforcer un orchestre dont les critiques de jazz ont très peu parlé et qui à mon sens aurait eu la réputation des grands pionniers, si seulement il avait enregistré deux ou trois disques. C'est devant cet orchestre que le jeune Bix puisa les éléments de son génie. Emmet Hardy était tenu, par ceux qui l'entendirent, pour la meilleure trompette des temps héroïques. Beaucoup précisent qu'il jouait exactement comme Bix, avant Bix. C'était lui qui avait adopté l'usage spécial du troisième piston qui fut repris par Bix.

Il suffit de cette emprise machiavélique pour insuffler au jeune adepte un enthousiasme qui allait transformer sa vie.

Ses parents crurent couper court à ses dispositions intempestives, en l'envoyant à l'académie militaire de Lake Forest, au bord du lac Michigan. Il y resta quelques mois, ne se consacrant qu'au sport et à la musique. Bientôt, abandonnant toute étude sérieuse, il organisa un orchestre de jazz et passait le plus clair de ses nuits à jouer dans les bals particuliers.

Bix n'était plus un élève que de nom, et il fut licencié au mois de mai. Immédiatement, le mirage du jazz l'attire. Un groupe de musiciens à moitié amateurs et à moitié professionnels le réclament à Hamilton, près de Cincinnati dans l'Ohio. Il y trouve le pianiste Voynow, le saxophoniste George Johnson, le clarinettiste Jimmy Hartwell, le trombone Al Gande et, à la batterie, Bob

Gonzelman, bientôt remplacé par Vic Burton. Bix se réjouit d'être parmi eux et communique à l'orchestre l'impulsion de sa propre spontanéité. Il s'attarde même assez longtemps à Cincinnati, où il a quelques amis et peut se livrer à l'expression de son art. Ce petit orchestre eut la chance de pouvoir enregistrer pour la firme Gennett ; et les quelques disques que nous conservons démontrent péremptoirement la puissance inconnue que l'improvisation collective peut faire naître parmi ceux qui sont soumis au même impératif passionné.

La personnalité de l'orchestre était si caractéristique, qu'à travers un seul disque, *Shimme-Shawable* et *The New Twister*, je fus transporté et lui consacrai une longue note dans mon premier livre. Il est vrai qu'à ce moment, Harl Smith, la batterie du *Lido Venice*, m'en avait parlé comme de la huitième merveille du monde. C'étaient lui et Buck Weaver qui avaient entendu les *Wolverines* à Hamilton et avaient signalé le groupe au *Cinderella* de New-York. Il est vrai qu'à cette époque je ne connaissais pas exactement la composition de l'orchestre ; sur la foi des déclarations de l'un ou l'autre musicien, j'avais inscrit au pupitre un saxophoniste du nom de Herbert Herndon dont je n'ai plus jamais entendu parler depuis lors. J'ignorais d'ailleurs aussi que George Brunis et même Teschmaker avaient été des étoiles provisoires du groupe.

Je m'imagine rétrospectivement ce qu'aurait pu devenir cette trinité formidable : Bix, Brunis et Teschmaker ! Mais en matière de jazz, les additions théoriques font partie du domaine du rêve. La réalisation dépend en réalité d'une série de facteurs psychologiques qui font qu'un orchestre de musiciens moyens peut parfois atteindre à une plus pure expression, si l'unité et la réceptivité

des membres sont plus effectives que dans un orchestre où pourraient se trouver des musiciens meilleurs.

Copenhagen, enregistré parmi les premiers disques, allait inspirer toute l'école blanche. Il s'agissait d'une composition, plus rythmique que mélodique, dont les effets furent repris dans plusieurs morceaux comme *Prince of Wails* et qui allaient constituer le point de départ d'une nouvelle orientation du jazz vers le *swing*.

C'est vers cette période que Bix commence à boire et, qu'à New-York il va écouter l'*Original Dixieland*, aux *Balconades*. L'orchestre des *Wolverines* apporte à mes yeux l'illustration d'une grande vérité : les qualités inventives en matière de jazz sont souvent en fonction inverse de la culture musicale. C'était le cas particulier de cet orchestre qui n'avait aucun technicien de la musique. Cela n'est pas étonnant, car le jazz a été créé par des illettrés musicaux et certaines prestations, parmi les plus touchantes, sont dues à des analphabètes. Pourquoi ? Parce que l'éducation écrite tue l'inspiration. Bix n'était si exceptionnel que parce qu'il avait appris lui-même, qu'il s'était donné sa propre technique qu'il avait adaptée à la mesure de son individualité ; tandis que les élèves de conservatoire se limitent trop souvent à l'exercice de leurs moyens.

Bix retourne alors à Chicago et joue quelques temps avec Charlie Straight, au *Rendez-Vous*. Le petit groupe est en contact fréquent avec la chanteuse Ethel Waters. L'orchestre ne plaît pas à Bix ; il ne trouve pas parmi ses nouveaux amis la réception émotive dont il a besoin pour s'exprimer.

Ce doit être vers cette année que Bix, un peu désespéré de ses aventures musicales, rentre à Davenport,

animé de la décision fervente d'abandonner à jamais la vie bohème du jazz.

Il est appelé par la sollicitation de ses parents et, sur les conseils de ses intimes, il va se remettre aux études qu'il avait abandonnées. Il s'inscrit à l'université de l'État où, pendant quelques semaines, il essaiera d'oublier la raison de sa vie. Mais l'appel des souvenirs est trop fort ; celui qui pendant longtemps déjà a passé ses nuits dans l'atmosphère surchauffée des bars, ne parvient plus à se soumettre à la discipline irritante de l'école. Un nouveau coup de tête le ramène brusquement à ses premières amours. D'une manière définitive, Bix abdique la ferveur d'une sage décision et il est rendu à la disponibilité d'une jeunesse éprise d'un nouvel art.

Cette rupture, jusqu'à ce jour inconnue, doit avoir eu un rôle prépondérant dans la vie du jeune homme. Dorénavant, sans regarder derrière lui, il s'enfonce dans cette région toride de la bohème et de l'ivresse. Il part pour St-Louis où, avec Frankie Trumbauer, il recommence à jouer à l'*Arcadia Ball Room*. Les deux tempéraments mis en présence sympathisent, s'entendent, se complètent et bientôt formeront une équipe parfaite.

Cela ne dure pas longtemps, les membres de l'orchestre se dispersent ; Trumbauer et Bix passent dans la formation de Jean Goldkette qui a, à ce moment, la réputation d'être le meilleur grand orchestre d'Amérique. Bix est au pupitre des trompettes avec Ray Ludwig et Fred Farrar. En réalité, il s'y morfond, car il ne peut exécuter les ennuyeuses partitions écrites et il ne lui reste, de temps en temps, qu'à se réveiller à l'effet de pousser quelques mesures improvisées qui tranchent sur le fond grisâtre du jeu de ses compagnons, et qui sont

immédiatement éteintes dans cette atmosphère neutralisante. Il tourne cependant quelques disques avec l'orchestre et il se lie avec des musiciens comme Don Murray ou Chauncey Moorehouse qui, eux-mêmes épris de la puissance de radiation du jeune génie, lui consacreront la dévotion d'une amitié fervente. L'influence et la renommée de Bix sont déjà telles, qu'elles déterminent Jean Goldkette à créer deux sections dans son orchestre, l'une mélodique et l'autre *hot*. Le chef, conscient de ce problème insoluble entre la qualité spectaculaire et l'improvisation, avait trouvé une solution qui sera reprise plus tard par Bennie Goodman.

Mezz Mezirow m'a témoigné de l'affection quotidienne que de nombreux jeunes gens vouaient à Bix. Lui-même, à Chicago, avait été fasciné par le message sacré du jazz et s'était livré tout entier à l'enthousiasme de jouer du saxophone et de la clarinette au contact d'une jeune passionnée. Plusieurs nuits, il suivit l'orchestre de Goldkette, sommeillant devant un alcool de contrebande, jusqu'à ce que le cornet de Bix éclatât en phrases chaudes et sonores. Puis, fatigué des trop courtes étincelles d'improvisation, il était rentré dans la cité des vents où, encore impressionné, il alla écouter un autre groupe avec lequel il joua parfois lui-même, pour avoir la joie de se trouver à côté de Frank Teschmaker, Bud Freeman ou Jimmy McPartland. En réalité, Jimmy avait déjà succédé à Bix chez les *Wolverines*.

Parfois Bix, après avoir collaboré avec Jean Goldkette, consacrait le restant de sa nuit à improviser avec quelques amis. Il était repris par la fièvre du jazz pur. Mais le jazz pur ne nourrissait pas son homme et c'est la raison pour laquelle Bix trouvait plus expédient d'être employé par un grand orchestre.

Après avoir été au *Roseland* de New-York, plusieurs des amis de Bix passèrent au pupitre de la formation de Paul Whiteman. Souvent il avait été sollicité, et un beau jour il se soumit à cette nécessité et rejoignit ses camarades. Il fut reçu par Paul, avec les tendresses dont un père prodigue peut gratifier son enfant malheureux. Bix était pris entre ces deux pôles contradictoires de la nécessité de créer et du besoin de gagner sa vie. Pour oublier cet arrachement, il buvait, traînait tard le matin dans les bars et s'épuisait avec des créatures qui menblaient ses rêves mélancoliques.

Parfois il se souvenait de celle qu'il avait aimée à Davenport, et qui venait de se marier. Il y avait très longtemps déjà qu'entre cette soumission au devoir familial que l'amour lui apportait et l'alternative du jazz, Bix avait choisi le jazz. Parfois une grande blonde oxydée qui lui avait dit des mots chaleureux, un soir au *Greystone Ballroom* à Détroit, et qui avait tout abandonné pour le suivre pendant quelques jours, hantait ses pensées. Qu'était-elle devenue ? Il voulait tout laisser derrière lui pour repartir pour Cincinnati où il espérait la retrouver ! Puis il ensevelissait son chagrin dans la boisson ou essayait de l'oublier en exprimant des phrases limpides et éternelles.

Bientôt Bix fut si exténué et si malade qu'il dut abandonner l'orchestre. Il essaya d'être sage. Il se pénétrait de violentes résolutions qu'il reniait le lendemain. Un jour, il décida de jouer dans l'orchestre de Casa Loma et en avait témoigné une grande satisfaction ; ses amis devaient l'emmener en auto. Quand il passa devant Columbus Circle, il fut repris par les fantômes du jazz et de l'alcool, il descendit de voiture et s'arrêta dans un petit bar où il se réfugia dans l'ivresse...

De temps en temps on le revoyait au pupitre de l'orchestre de Paul Whiteman, puis il se reposait pendant de courtes périodes. Il n'était plus que l'ombre de lui-même ; mais quelle ombre géniale !

Il souscrivit à l'engagement d'aller jouer une soirée à Princeton. Dans l'après-midi, il souffrait d'une grippe aiguë ; il hésita longtemps, interrogea le docteur, essaya de se faire remplacer, mais on lui fit savoir que si lui-même personnellement ne se rendait pas à la fête, l'orchestre serait refusé. Il s'y força : c'est à peine s'il put jouer ! Et le pauvre Bix qui répétait tous les jours qu'il voulait retourner se reposer à Davenport, repartit, mais pas comme il le souhaitait, en août 1931. Son frère m'a raconté qu'une nuit, Trumbauer lui communiqua que Bix était gravement malade et qu'il fallait arriver immédiatement si on voulait encore le voir. Le frère et la mère partirent par le premier train et arrivèrent le surlendemain à New-York. De la gare, le frère téléphona à l'adresse de Brooklyn où Bix avait été alité ; on lui apprit que Bix était mort et avait été transporté dans une chapelle funéraire.

Quand on examine l'évolution musicale d'un des génies les plus fulgurants du jazz, on est émerveillé par la qualité de fraîcheur et d'inspiration qu'il a apportée. Bix était un grand improvisateur, mais un homme sans volonté qui ne parvint pas toujours à assurer à son talent les éléments de l'arrière-plan musical dont son inspiration avait besoin. L'histoire de ses enregistrements expose la façon invraisemblable avec laquelle il choisit ceux qui devaient contribuer à l'unité de son orchestre.

D'abord, il joue avec Tom Dorsey, trombone, et Don Murray, clarinette. Il enregistre alors un solo de piano

émouvant, intitulé *Bixology*. Vers 1926, dans une période de lucidité et de calme relatifs, après son échec à l'université, il parvint à réunir un groupement intéressant avec Bill Rank, trombone ; Don Murray, clarinette ; Adrian Rollini, saxophone-basse ; Frank Signorelli, piano ; Howdy Quicksell, banjo, et Chauncey Moorehouse, batterie. En quelques séances, avec cet orchestre tout provisoire, dont certains membres ne sont pas toujours présents et qui doivent être remplacés un peu à la diable par des musiciens de fortune, il enregistre la part géniale de sa production. *At the Jazzband Ball*, *Jazz Me Blues*, *Royal Garden Blues*, *Goose Pimples*, *Sorry*, *Since my best Gal turned me down*, *Somebody stole my Gal*, *Rhythm King* et *Louisiana*, représentent les sommets du génie de Bix. On sent même dans certains de ces airs une spontanéité de découverte comme le jazz en a rarement connue.

Le restant de l'œuvre de Bix ne comprendra que des morceaux animés d'étincelles parfois brillantes, parfois essoufflées. Bix reste toujours égal à lui-même. Il enregistre même les admirables *Singin' the Blues* et *Clarinet Marmalade* avec l'orchestre de Frankie Trumbauer. Il est indubitable que le génie de Bix a souffert des changements continus de l'orchestre qu'il ne parvint jamais à unifier d'une façon définitive. Déchiré par plusieurs alternatives, Bix passe dans de grandes formations insipides où il est mal à l'aise et maladroit et tourne *Cryin' All Day*, *Lila*, *My Pet*, ou *Dusky Stevedore*. On réentendra cependant avec émotion les morceaux enlevés avec vigueur comme *There'll come a Time* et *Mississippi Mud*. Tout le restant est du fatras mélodique qui constitue un arrière-plan impossible, neutralisant les capacités créatrices du musicien. Les enregistrements avec Goldkette et Paul Whiteman

auxquels Bix participa, ne peuvent plus être entendus sans rire.

Il est étrange que certaines prestations, comme *Rockin' Chair* ou *Barnacle Joe*, réalisées en compagnie d'as comme Bennie Goodman, Bud Freeman, Gene Krupa, Jack Teagarden, Jimmy Dorsey ou Joe Venuti, malgré leur intérêt historique, n'appartiennent pas à la sélection des meilleurs disques de Beiderbecke. C'est que, déjà, il était à la période douloureuse où il approchait de ce fatal mois d'août 1931.

J'ai parcouru la ville sympathique de Davenport, au bord du Mississippi, le cimetière avec les tombes des Beiderbecke. Il se trouve sur une colline avec de grands arbres ombrueux; sur la pierre de notre héros on lit: Léon Bix Beiderbecke, né le 10 mars 1903, mort le 6 août 1931. Je suis revenu par Grand Avenue et, au No 1934, j'ai revu la coquette maison où Bix passa son enfance et où il fut illuminé par les premiers disques que son frère avait rapportés. Ensuite, je suis repassé devant la mortuaire *Hill et Frederiks* où celui qui était déjà entré dans la légende revint de son harassant voyage, au pays du jazz. J'ai interviewé celle qu'il avait aimée, Vera, qui est actuellement mariée à un des amis de Bix, et qui, belle et simple, encore transfigurée par la part de génie que Bix apportait dans sa vie, me raconta les détails d'une jeunesse vouée complètement à un art ingrat. Elle m'a rappelé que la dernière fois que Bix était rentré à Davenport avant sa mort, il était venu la voir. Il était mélancolique et se plaignit longuement de la vie impossible qu'il menait. Il lui confessa qu'il avait atteint, sur le plan du jazz d'improvisation, tout ce que la musique syncopée pouvait donner à un homme et il était fatigué. Il était aussi amer; et au moment de partir, avec un soupir dans

la voix, il murmura que peut-être il eût mieux valu qu'il fût un simple mari soumis aux nécessités quotidiennes des objectifs familiaux.

Peu après, l'orchestre de Paul Whiteman joua avec la chaise inoccupée de Bix, un dieu génial ayant abandonné ses apparences terrestres. Ce ne fut que plus tard que quelques musiciens tentèrent d'entreprendre le religieux pèlerinage jusqu'au bord du Mississippi. Quand ils arrivèrent, seules les scieries mécaniques grinçaient dans le petit matin. Ils se rendirent au cimetière d'où une dame en deuil sortit à pas lents. C'était la mère de Bix ! Ils ne se firent pas connaître et allèrent s'incliner devant la tombe du premier grand mort de la nouvelle musique américaine. Le soleil montait derrière les forêts de pins, le vent jouait dans les tombes, pas un mot ne sortit des bouches closes; et, tout à coup, ces hommes désespérés ne purent que parler le seul langage que le disparu pouvait comprendre: ils sortirent leurs instruments, et, en sourdine, jouèrent *In a Mist*.

3. LE GROUPE DE CHICAGO

Le groupe de Chicago doit la vie à la découverte de Hughes Panassié. Vers 1927-1928, c'était un orchestre assez disparate qui persévérait dans les bonnes traditions du jazz, selon les principes que les *New Orleans Rhythm Kings* ou les *Cotton Pickers* avaient mis en application. Peut-être même, doit-on lui accorder moins d'importance réelle, parce que les différentes personnalités n'étaient pas encadrées dans un orchestre définitivement organisé. Il s'agissait d'un noyau de sympathisants agglomérés autour d'une idée, d'un style, d'une conception ! Ils travaillaient à gauche ou à droite, dans des orchestres im-

possibles, et ne se réunissaient à des fins professionnelles que lorsqu'il y avait de l'ouvrage, ce qui n'était pas très quotidien !

En réalité, les *Chicagoans* constituaient un groupe passionné, comprenant autant d'amateurs que de professionnels. Ils avaient été envoutés par l'appel du jazz et s'étaient soumis à ses nécessités plutôt par amour que par discipline. Leur adhésion à la musique provenait d'un emballement essentiel plutôt que d'un intérêt à gagner de l'argent ou à trouver une situation. C'est pourquoi ils étaient intransigeants ! C'est pourquoi ils restèrent purs ! C'est pourquoi, à travers le chaos musical de ces dernières années, ils sont restés les passionnés irréductibles de leur jeunesse. Ils préférèrent jouer dans de petits orchestres et accomplir l'impératif de leur mission émouvante, plutôt que de s'asseoir aux pupitres mieux rémunérés des grands orchestres.

C'est leur foi enthousiaste qui les a soutenus à travers vents et marées ; ils ont subi les quolibets grossiers des commerçants de la critique et restent égaux à eux-mêmes. Je bénis Hughes Panassié d'avoir collaboré à leur prise de conscience.

Ils étaient quelques-uns à Chicago et dans les faubourgs, qui s'étaient rencontrés à l'école, sur le terrain de jeux ou chez le marchand de crème glacée. Le message attendrissant de Rappolo et de King Oliver les avaient rapprochés. Rapidement, ils connurent les *Cotton Pickers* et les *California Ramblers* qui étaient à la mode ; et ils firent vite le départ entre ceux qui étaient animés de sincère inspiration et les autres. Ils se mirent même à jouer des instruments de fortune.

Il y avait là les deux frères McPartland, Bud Freeman, Jim Larnigan et Teschmaker, qui s'étaient connus

en classe. Ils exercèrent un pouvoir de radiation et furent rejoints par un jeune homme aux yeux bleus et aux lèvres souriantes, qui, avec ses frères, avait été ému lui aussi : Benny Goodman. Pour ce gosse d'une famille juive laborieuse, le jazz représentait la part d'évasion qu'un élève de l'école primaire peut avoir. Bientôt des contacts et des amitiés se nouèrent ; ils connurent Dave Tough qui jouait de la batterie, et Joe Sullivan qui s'exerçait au piano, tandis qu'un collégien du nom de Floyd O'Brien, découvert à l'université de Chicago, essayait de tirer du rythme d'un trombone d'occasion.

Le groupe balancé entre les styles si personnels de King Oliver et des *Rhythm Kings*, choisit la direction lyrique qui avait été exprimée par le célèbre orchestre blanc et utilisa même le souvenir de son nom d'emprunt pour en faire le titre de leur orchestre : *Blue Friars*.

Jimmy McPartland eut la chance de remplacer Bix au pupitre des *Wolverines*. Ceux-ci avaient perdu des éléments importants de leur unité et Vic Bearton, batterie, et Jimmy Lord, clarinette, avaient été substitués à Hartwell et Moore. Ainsi, les jeunes *Chicagoans* débutèrent dans la profession ! Un autre groupe auquel s'étaient joints Milton Mezirow et Fud Livingstone, jouait dans une salle de kermesse. Comment rappeler cette période bouillante où King Oliver et Jimmy Noone envoutaient les nuits de Chicago de leurs explosions musicales ? Gene Goldkette était arrivé avec son orchestre au bord d'un lac de l'Indiana, de l'autre côté du Michigan, et de temps en temps, l'un ou l'autre de ces musiciens venait à Chicago, recharger les accumulateurs du rythme.

Benny Goodman a raconté dans le détail toutes ces nuits à la fois si identiques et si variées. La raison profonde que ces jeunes gens avaient donnée à leur vie n'é-

taît autre qu'un art qui venait de naître, que la plupart méprisaient.

Peu à peu, des adhésions sentimentales d'adolescents fervents augmentèrent le groupe. On vit George Wettling écouter religieusement l'orchestre des *Wolverines*, puis se joindre timidement à eux pour jouer de la batterie. Lentement, une conception rythmique toute nouvelle s'affirma parmi ses membres. Ils jouaient sur le *temps* et leur effort collectif tendait à apporter cette modification au style courant des orchestres à la mode. Un beau jour, leur formation rencontra celle des *Bucktown Five* dont Muggsie Spanier était l'âme agissante. Ils sentirent qu'ils avaient en face d'eux une grande personnalité. Plus tard, les circonstances de leur vie aventureuse les mirent en présence de Jess Stacy et de Wingy Mannone.

Souvent, après le travail, ils se retrouvaient en compagnie des nègres des orchestres de Chicago, et les deux races rivalisaient fraternellement dans des tournois d'improvisation ! Des agrégations momentanées se formèrent au gré des circonstances. Certains participants au groupe de Chicago trouvèrent une solution au problème de l'existence en acceptant des places bien rémunérées dans des orchestres réguliers, ou en se contentant de jouer à deux ou trois dans les bals des faubourgs.

Parfois il fallait dénicher des remplaçants et ces adeptes s'essayaient au difficile métier de la création. C'est ainsi que les frères Marsala pénétrèrent très jeunes dans l'intimité du groupe ; puis arriva Bob Zurke, un pianiste de Détroit que l'un d'eux avait entendu et remarqué pour les qualités de son style personnel.

Il faudrait un livre complet pour raconter les aventures multiples où Bud Jacobson, le clarinetiste ; John Mendel, trompette ; Arthur Hodes, piano ; Rod Kless,

clarinette ; et d'autres et d'autres se rencontrèrent.

Certains de ces fils de familles bourgeoises avaient commencé par le violon, l'instrument noble de l'époque. Ce fut le cas de Pee-wee Russel qui vint de l'Oklahoma, dans l'Illinois. À St-Louis, il avait entendu les orchestres noirs qui descendaient le Mississippi sur les bateaux de la *Strekfus Line* et, enchanté, s'était voué passionnément à l'exercice de la clarinette. C'est lui qui, plus tard, allait faire la connaissance d'un trombone frais émoulu de son lointain Texas et qui jouait selon une technique revigorée, qui semblait apporter un sursaut d'énergie à la conception tout en teintes douces de Miff Mole.

Red McKenzie, un jockey fou de jazz, abandonna la patrie des chevaux de course et des paris mutuels, et franchit délibérément les frontières de ce nouvel empire. Bientôt il devint professionnel lui-même et comme il ne jouait aucun instrument, il prit part à la transe des répétitions grâce à un moyen rudimentaire qu'il avait découvert. Il soufflait à travers un peigne qu'il avait enveloppé de papier de soie et parvenait ainsi à créer un soubassement rythmique très solide.

Il ne nous reste plus qu'à présenter un seul des personnages importants du groupe de Chicago : Eddie Condon, qui sera l'âme de résistance et deviendra même l'animateur de nombreuses formations qui continueront jusqu'aujourd'hui à défendre la cause du jazz pur. Ses efforts ont d'ailleurs été récompensés de succès ; à l'heure où j'écris, Eddie Condon a un programme hebdomadaire à la radio et il semble bien être celui qui peut tirer le jazz vivant de l'obscurité où il avait stagné trop longtemps.

La formule *Chicagoan* ou *Dixieland* s'applique plutôt à un esprit qu'à une école ou à un orchestre. Il s'agit

d'une classification élargie à toutes les manifestations qui débutèrent en 1928 avec les tenants du groupe, et qui se prolongèrent jusqu'aujourd'hui avec des titres divers. Parfois, c'étaient exclusivement des groupes d'improvisation spécialement recrutés pour l'enregistrement par des personnalités à qui on en confiait la direction.

C'est ainsi que nous retrouverons une série de patronymes que Charles Delaunay a, dans sa discographie, abritée sous l'épithète de *Chicago Style*. Il n'est pas indifférent de rappeler cette liste importante : *McKenzie and Condon Chicagoans*, *Chicago Rhythm Kings*, *Frank Teschmaker's Chicagoans*, *Eddie Condon and his Footwarmers*, *Eddie Condon's Hot Shots*, *Milton Mesirow and his orchestra*, *Mezz Mesirow and his Swing Band*, *Bud Freeman and his Orchestra*, *Bud Freeman and his Windy City Five*, *Billy Banks and his Orchestra*, *The Rhythm Makers*, *Jack Bland and his Rhythmakers*, *Louisiana Rhythm Kings*, *Kentucky Grasshoppers*, *The Lumberjacks*, *Whoopie Makers*, *Ten Black Berries*, *Jimmy Mc Hugh's Bostonians*, *Varsity Eight*, *Jack Pettis and his Orchestra*, *Irving Mills' Hotsy Totsy Gang*, *Benny Goodman and his Orchestra*, *Gil Rodin and his Orchestra*, *Arcadian Serenaders*, *Barbecue Joe and his Hot Dogs*, *Wingy Mannone's Orchestra*.

Tous ces orchestres, organisés généralement en vue de tourner des disques, ont apporté une illustration vivifiante au développement du jazz purement *hot*. La formule qui les a tous guidés est celle de l'improvisation pure, avec l'emploi de la clarinette, de la trompette ou du trombone comme partie dominante.

Chacun des instruments improvise devant le soubassement des autres et enfin, l'exaspération lyrique est poussée à son point culminant et, sous l'inspiration d'une

transe générale, le morceau finit avec une improvisation où les trois instruments de chant s'entrelacent.

Ce style constitue pour moi un des signes supérieurs vers lequel la musique du jazz a tendu, car il permet des découvertes polyphoniques d'une sauvage richesse.

On peut dire que c'est grâce à quelques disques datant de 1927 ou 1928, que les *Chicagoans* établirent leur gloire et opérèrent une liaison inattendue avec l'esprit des classiques oubliés. À travers le fatras et la production de l'époque, il faut s'arrêter à quelques disques qui apportent l'enseignement de ce que le jazz a réalisé d'éternel ; les *Chicagoans* ont atteint plusieurs fois la perfection du grand balancement rythmique que les amoureux de jazz pur répéteront indéfiniment à travers les siècles.

Si j'avais à réduire mon activité de collectionneur à une sélection bien organisée, je pense que je ne pourrais pas me résoudre à écarter *Sugar et China Boy*, *Nobody's Sweetheart* et *Liza*, *I've found a New Baby* et *There'll be some Changes Made*, *Oh! Peter* et *Margie*, *Muskrat Ramble* et *After a While*. J'ajouterais vraisemblablement à ce bouquet dont Benny Goodman a exprimé la dernière fleur, deux ou trois autres : *Room 1411* et *Basin Street*, et vraisemblablement *Beale Street Blues*, dans la version où Jack Teagarden chante.

Tous les musiciens y sont à louer ! *Frank Teschmaker*, *Pee-wee Russel* et *Benny Goodman* sont des clarinettes qui vont droit au cœur ; *Muggsie Spanier*, *Jimmy McPartland* ou *Wingy Mannone* sont directs et expressifs à souhaits ; *Milton Mezirow* a découvert les accents d'une personnalité qui le classent parmi les premiers ; *Eddie Condon*, c'est la balance même du rythme, c'est son âme ! *Joe Sullivan* et *Art Hodes* restent les pierres angulaires autour desquelles se sont inscrites les construc-

tions sonores du jazz le plus pur ; George Wettling ou Gene Krupa représentent le jeu de la percussion dans ce qu'il a de plus intense, après Sidney Catlett.

C'est cet esprit qui a survécu à toutes les difficultés ! Il y a bien eu un glissement qui a permis une union créatrice des blancs et de noirs, mais généralement les deux styles ne se sont pas chevauchés. Un des plus beaux exemples du genre a trouvé sa perfection dans *One Hour* et *Hello Lola*. Je ne crois pas que l'improvisation collective ait jamais dépassé ce stade d'exaspération où les exécutants sont grandis et multipliés par le contact même de leurs amis. On ne peut contester que ce disque appartienne au style de Chicago par son essence elle-même. Je crois que pendant longtemps encore on réentendra Red McKenzie et son peignophone ; Glen Miller, trombone ; Pee-wee Russel, clarinette ; Coleman Hawkins, ténor ; Eddie Condon, banjo ; Jack Bland guitare ; Al Morgan, basse ; et Gene Krupa, batterie. Jamais Coleman Hawkins n'a été meilleur. Dans *One Hour*, son solo atteint un sommet inégalé, tandis que dans *Hello Lola* il joue avec une frénésie bouleversante. Pee-wee Russel, animé par l'inspiration du saxophoniste noir, s'est lui-même dépassé. Je ne crois pas, pour ma part, que la formule du *swing* ait jamais donné une pareille puissance de réalisation.

Le groupe perpétue une tradition qui lui était chère. Certains, comme Benny Goodman, Muggsie Spanier, Glen Miller et Jack Teagarden sont devenus célèbres. D'autres sont bien prêts de les rejoindre au paradis des stars : Gene Krupa, Wingy Mannone ou Bob Zurke. Il reste toujours cependant un groupe qui, indifférent à l'appât des gros cachets, continue à improviser selon le syle de Chicago. *Nick's* est devenu leur conservatoire. C'est là

que j'ai entendu Muggsie Spanier, Bobby Hackett, Max Kaminsky ou Jimmy McPartland essayer de prolonger le don créateur de Bix. George Brunis, Miff Mole ou Brad Gowans m'ont souvent fait frémir ; tandis que Pee-wee Russel, Rod Kless ou Ernie Caceres entraient en transe à côté de Joe Sullivan ou de Dick Carey, appuyés par le rythme émouvant d'Eddie Condon.

Tels sont ceux qui m'ont donné les grandes sensations que ma curiosité réclame aux musiciens de Jazz. Il y a deux ans, peut-être, je les ai entendus à l'école Walt Whitman. On eût dit qu'ils s'étaient donné rendez-vous en raison du fait qu'ils avaient à exprimer la meilleure part d'eux-mêmes. Louis Armstrong était, en effet, annoncé ; et je puis dire qu'il y eut quelques morceaux palpitants dont je me souviendrai longtemps.

X. LES GRANDS ORCHESTRES BLANCS

PAUL WHITEMAN eut la malencontreuse idée d'arracher le jazz à sa destination naturelle. Né à San Francisco, le jeune homme débute plus que modestement en qualité de violoniste dans un orchestre secondaire, avant d'être appelé à l'*Hôtel Fairmount*, à San Francisco, où il se fait remarquer. À cette époque, il n'a rien d'un improvisateur ; il cherche sa voie loin de la conception de King Oliver ou de l'*Original Dixieland*. Nous le retrouvons au *Palais Royal* de New-York où, très rapidement, il conquiert les galons de la célébrité qui va lui permettre, vers 1921, d'effectuer une tournée en Europe.

Revenu dans sa patrie, Paul Whiteman est réclaté de concert en concert dans presque toutes les villes américaines ; c'est un triomphe inégalé ! Il donne des auditions à la radio, joue pour les premiers films parlants de l'époque et jouit bientôt d'une telle vogue, que peu à peu la danse perd un animateur dont le style ne touche plus ses adeptes que par le truchement du phonographe.

Sa première méthode le conduit à l'organisation d'un

orchestre complètement mélodique, mais les réactions des critiques et de la jeunesse le persuadent incessamment d'engager des éléments de qualité. Il en a les moyens, puisque tous les mardis son quart d'heure de la radio lui rapporte 10.000 dollars et qu'il signe successivement des contrats d'enregistrement avec Victor (*His Master's Voice*, en Europe), puis avec Columbia dont il devient la vedette consacrée.

En 1928, il est engagé comme l'acteur principal du film *The King of Jazz*, visionné en Europe sous le titre de *Féerie du Jazz*. C'est l'apothéose de Paul Whiteman! Il séjourne longtemps à Hollywood avec ses partenaires et, pour affirmer la personnalité et la puissance du chef d'orchestre, le metteur en scène ne trouve rien de mieux que de le faire apparaître pourvu d'un sac d'où il tire un à un tous les musiciens qu'il inspire d'un souffle créateur. La musique avait été écrite par Ferdie Grofé, et ce fut une déillusion! Paul Whiteman avait l'occasion de réaliser une œuvre de jazz pénétrée des conceptions les plus modernes et les plus originales. C'eût été un excellent moyen de propagande; mais il préféra, en dernière analyse, soumettre toutes ses activités au goût banal du public ou de son régisseur.

On a le droit de se demander à quoi a abouti pareil effort. Paul Whiteman fut certes le premier à trouver la formule d'un compromis entre le vrai jazz et les aspirations peu nobles des foules bourgeoises qui se refusaient à l'amour de la musique syncopée.

Sa technique commerciale le pousse ainsi à livrer des morceaux où la banalité du rythme n'est égalée que par la pauvreté d'improvisation. Le chef, qui est un transfuge de la musique classique, ne parvient pas à s'adapter au jazz et s'en tient pendant longtemps aux signes péri-

més de la mélodie, de la tonalité, de la sonorité, avec des effets indigents qui flattent le faux idéal des amateurs.

Il suffit de se rappeler les airs de 1920 à 1927 pour comprendre comment il ne faut pas jouer le jazz! Les exemples sont probants : *Mr. Gallagher and Mr. Shean, Doo Wacka Doo, Paradise Alley, I love You, Somebody Loves Me*. Ce sont des compositions sans originalité, sans trouvaille et sans relief, avec les effroyables changements de ton en escalier qui sont devenus si grotesques aujourd'hui. La conception de Whiteman semblait, vers 1924, devoir étouffer la spontanéité du jazz. Grand chef d'orchestre, il détenait à ce moment la totalité du marché phonographique; mais il est étonnant de savoir que ses musiciens eux-mêmes, qui professaient de l'admiration pour les vrais improvisateurs, devinrent les meilleurs apôtres du jazz pur.

Que l'on examine la composition de ses pupitres vers 1926, on constatera que pas un de ses acolytes n'a laissé de nom. En 1929, Paul Whiteman se rendit compte du fait que son orchestre datait et il fit appel à de nouveaux éléments qui avaient pour mission de réjouir la vieille garde. Frank Trumbauer, Bix Beiderbecke et les *Rhythm Boys* sont engagés; tandis qu'un peu plus tard Whiteman infuse à ses sections inertes le sang impérieux de Fud Livingston, Joe Venuti, et Eddie Lang.

A partir de 1932, l'étoile de Paul Whiteman pâlit. Son principal concurrent n'était autre que Ted Lewis. Celui-ci, né dans un petit village de l'Ohio, de son vrai nom Théodore Louis Friedman, fut élu par ses admiratrices : le poète de Circleville.

L'histoire de son apostolat est simple. Un jour, il entendit un orchestre de noirs, dirigé par un barbier de village, Cricket Smith, qui paraît bien être le musicien

qui jouait de la trompette dans l'orchestre de Louis Mitchell quand celui-ci émigra en Europe. Ce charmant coiffeur avait la délicate attention de traiter ses clients à coups d'eau de Cologne et de *ragtimes*. C'est ainsi qu'il envoûta Théodore Friedman, qui dorénavant allait se faire appeler Ted Lewis et se découvrit subitement des qualités ignorées de musicien et de chef d'orchestre.

En 1910, il est le chef du premier orchestre de danse, à Circleville ; puis, après différents avatars, qui le conduisent à être vendeur chez Columbia, il part pour Chicago et joue de petits rôles dans des revues avant de trouver une place de saxophoniste dans la compagnie d'Earl Fuller qui avait un orchestre de réputation dans un bal intitulé *Coney Island*. De là il passe au *Rector's Club*, à New-York, et il faut attendre jusqu'en 1917 pour qu'il soit connu à Broadway.

Quand l'*Original Dixieland* étincelle au *Reisenweber*, Ted a déjà sa place parmi les stars locales. On le connaît, on l'aime, il ouvre même un petit club à son nom. N'a-t-il pas expliqué lui-même dans un interview :

Voilà comment je suis passé de \$10 la nuit, à cinq mille par semaine ; mais cette évolution est complètement financière du fait que ma musique est toujours restée la même qu'aux jours lointains de Circleville.

Ted Lewis a peut-être formulé ainsi le plus grave reproche qu'on puisse lui adresser. Sa musique est restée imprégnée des erreurs et des mauvais goûts qui pouvaient être tolérables en 1910, mais qui en 1930 et surtout en 1944, apparaissent insupportables. Je sais cependant qu'il a inspiré des enthousiasmes ! Après un de ses voyages en Europe, le poète surréaliste Robert Desnos écrivit :

Ted Lewis, le roi du jazz, n'est jamais ennuyeux. Ceux à qui il fut donné de l'entendre à l'*Apollo* savent que l'homme est

digne de sa voix. Ce grand escogriffe si singulièrement élégant animait une bande de lascars possédés du démon du bruit, du rythme et du mystère. Et Ted Lewis disait des vers...

C'est au cours de l'été de 1930 que je l'entendis à Ostende. Déjà le jazz *hot* commençait à reprendre haleine. Ted Lewis s'en était rendu compte et avait introduit, dans son orchestre, des solistes en renom : Muggsie Spanier, trompette ; George Brunis, trombone et Jimmy Dorsey lui-même au saxophone. Ce fut pour moi une grande désillusion : ces trois excellents musiciens étaient littéralement étouffés par le style neutralisant que le chef imposait à son groupe. Peu à peu pourtant, Ted Lewis s'aperçut du mauvais rendement de son unité et il appela au pupitre des as comme Benny Goodman ou Fats Waller. Mais hélas ! il ne fut pas donné à ceux-ci de guider l'orchestre selon la courbe de leur personnalité, ils étaient soumis à une conception vieillote et périmée.

L'Europe ne pouvait être en retard. Elle eut Jack Hylton qui fut gratifié de beaucoup de succès. Dans *Les Frontières du Jazz* je l'attaquai violemment dans la mesure où je voulais opposer le jazz pur au jazz commercial. Je regrette de lui avoir peut-être fait de la peine car je dois témoigner aujourd'hui que si on tient compte de l'époque et des accomplissements, Jack Hylton était un homme consciencieux qui s'entoura des meilleurs éléments et dont l'orchestre valait bien, comparativement, les formations les plus fulgurantes du *swing* d'aujourd'hui. Mais le problème pour moi était de choisir entre deux conceptions : Whiteman ou Armstrong ? Est-il utile d'ajouter que j'avais opté de toute éternité !

Beaucoup d'orchestres mélodiques et fades gravitèrent autour de ces chefs d'une célébrité provisoire. Certains groupes étaient tellement insignifiants qu'il vaut mieux

les laisser à l'obscurité où ils sont irrémédiablement retournés. D'autres cherchaient laborieusement la solution que Fletcher Henderson avait déjà mise en pratique. Ben Pollak avait débuté, en 1926, avec McPartland trompette; Glen Miller, trombone; Benny Goodman, clarinette, tandis que lui-même se réservait la batterie. Bientôt, il élargit sa formule et la rendit plus spectaculaire. L'éducation musicale de Ben Pollak était pourtant excellente, il avait travaillé avec les *New Orleans Rhythm Kings* et voyait juste; le choix de ses hommes était impeccable. En 1928, parmi un orchestre de douze musiciens, nous trouvons Jack Teagarden remplaçant avantageusement Glen Miller et Charlie Spivak, qui avait été substitué à Frank Guarente dans les orchestres de Paul Specht et est ajouté à la section des cuivres. À Vic Moore succède le drummer Ray Beauduc. Bud Freeman joue du ténor et Eddie Miller, actuellement avec Bob Crosby, reprend sa place. En 1934, c'est Shirley Clay qui devient la trompette; Bennie Morton est au trombone et Maddie Matlock à la clarinette. En 1936, Harry James, trompette, bientôt relayé par Muggsie Spanier, et Irving Fazola, sont introduits dans le groupe. Ben ne découvrira pas la formule de transaction qu'il cherche. Ses réalisations, honnêtes cependant, participent de l'ancienne compréhension de Paul Whiteman, pour glisser de temps en temps vers des improvisations qui ne peuvent atteindre leur maximum d'intensité en raison de la formule même du compromis.

L'aventure de Ben Pollak fut identique à celle de Jean Goldkette qui eut parmi ses musiciens Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, Joe Venuti, Eddie Lang, Jimmy Dorsey, Tom Dorsey, et qui pourtant ne put jamais atteindre à une interprétation syncopée de grand intérêt. Le problème était compliqué. Fletcher Henderson l'avait résolu et

d'autres orchestres noirs allaient suivre les traces de celui qu'une réussite avait favorisé. En réalité, une nouvelle vulgarisation cherchait lentement à s'infiltrer grâce à des aspects différents. Les plus ingénieux espéraient substituer à l'improvisation collective, une mécanisation de l'arrangement. Au lieu des découvertes personnelles soulignées par la transe générale, on eut bientôt des répétitions systématiques de phrases toutes faites, appelées des *riffs*, dont la sonorité et la persistance tendaient à suppléer à la puissance vitale du jazz sinon à remplacer le phénomène de création pure. Le swing était né, mais on n'allait le baptiser que plus tard.

La transition des grands orchestres mélodiques vers la formule des groupes *swing* ne se fit pas d'un seul coup. Elle comporte plusieurs années d'efforts, de recherches, d'adaptation et de mise au point ! Le problème paraissait presque insoluble et certains critiques croient qu'il n'a pas encore été complètement résolu et ne le sera pas dans cette direction.

La difficulté réside dans l'opposition entre le caractère spectaculaire et la puissance d'improvisation du jazz. Tout orchestre spectaculaire a besoin au moins d'une douzaine de musiciens; or, du moment où il y a des sections, il est impossible de les faire improviser. Les chefs se trouvaient donc entre deux états contradictoires et c'est ainsi qu'après des tâtonnements et des errements, peu à peu, se fixèrent les règles empiriques du *swing*.

J'ai expliqué en son temps que peu avant de mourir, Bix avait failli entrer dans l'orchestre de Casa Loma. Quelle était la raison qui, vers 1930, avait pu décider les amis du grand cornettiste à croire que Bix serait à l'aise parmi les musiciens du nouvel ensemble? La vérité est simple: trompés par la proximité du recul, certains cru-

rent que Casa Loma avait enfin réalisé plénièrement le rêve de tous les grands orchestres.

On connaît son histoire. Il avait été formé à Toronto, au Canada, à l'hôtel *Casa Loma* qui lui donna son nom et, avec des musiciens peu connus, il passa bientôt à Détroit et se hissa jusqu'à la renommée de New-York. Son succès provenait incontestablement d'une série d'engagements aux bals des universités américaines et bientôt toute la jeunesse de l'époque ne jura plus que par lui.

Voici quels étaient ses musiciens : Glen Gray, de son vrai nom Knoblauch, directeur et saxophoniste; Raymond Eberle, Frank A. « Pat » Davis, saxophones; Joe Hostetter, Frankie Martinez Jr et Bobby Jones, trompettes; Walter Pee-Wee Hunt et Russel, « Billy » Rauch, trombones; Mel Jensen, violon; Joe « Horse Hall », piano; Gene Gifford, banjo; Stanley Dennis, basse; Tony Briglia, batterie; Jack L. Richmond, chanteur.

Ils enregistrèrent plusieurs airs sous le nom d'O.K. *Rhythm Kings*, de *Casa Loma* ou de *Glen Gray and His Orchestra*. En 1937 leur composition avait évolué avec : Frank Zullo, Grady Watts, Walter Smith, trompettes; Billy Rauch, Pee-Wee Hunt, Fritz Hummel, trombones; Clarence Hutchinrider, Art Ralston, Danny d'Andrea, Kenneth Sargent, Pat Davis, saxophones; Joe « Horse » Hall, piano; Jack Blanchette, guitare; Stanley Dennis, basse; Tony Briglia, drums.

On comprend l'impression décisive que Casa Loma exerça sur ceux qui l'entendirent. Ses premiers disques, *China Girl*, *Alexander's Ragtime*, *Casa Loma Stomp*, *Royal Garden Blues*, paraissaient vraiment apporter quelque chose d'inédit dans le domaine du style. De nombreux orchestres noirs, formés tous sur le même échantillonnage, ne jouaient que des arrangements. L'arrivée

de Casa Loma donna à la nouvelle formule une consécration officielle due aux orchestrations de Gene Gifford, qui parvint à créer des effets polyphoniques appuyés sur un arrière fond de répétitions systématiques de *riffs* joués à toute haleine et, la plupart du temps, sans sourdine. La répétition et la puissance du souffle devaient suppléer au phénomène d'improvisation. Casa Loma parvint d'emblée à la perfection de son but et la grande foule des danseurs prit cette exaspération factice, pour le signe du vrai jazz.

Il n'est pas douteux que grâce à sa systématisation, l'orchestre avait acquis une réelle personnalité. L'équilibre des sections était dosé à souhait. Le disque *When I take my Sugar to Tea* fut un gros succès, bientôt suivi par *High Society*. Entretemps toutefois, le groupe tournait des airs insignifiants comme *Put up on your Old Gray Bonnet* ou *In the Shade*.

Pour ma part, je pense que la plus belle réalisation de Casa Loma fut *Indiana* où l'on retrouve des ensembles méticuleux, un pouvoir d'attaque, une agréable transposition de la mélodie immédiatement suivie d'un étonnant solo de saxophone de Pat Davis, qui fut une des grandes satisfactions de ma passion de discographe.

Casa Loma, avec ses transformations, ou sous des noms différents,registra peut-être une centaine d'airs. Quelques-uns étaient bons, les autres fades. Gene Gifford était le responsable des arrangements mécanisés, et quitta assez rapidement le groupe. Le chef dut suppléer au départ de ce musicien essentiel qui avait donné une individualité à l'orchestre. On vit, tour à tour au pupitre, des arrangements de diverses personnalités dont la versatilité et la compréhension rompaient, hélas, la grande unité.

Entretiens, le mot *swing* était né pour désigner cette puissance, ce dynamisme artificiel qui se substitua peu à peu à l'improvisation d'ensemble. Les grands orchestres avaient enfin trouvé la formule que beaucoup avaient cherchée très longtemps. L'impossibilité d'improvisation collective venait enfin de trouver une solution spectaculaire.

Les noirs emboîtèrent le pas. Il s'agissait de remplacer les dispositions de transe et de spontanéité par la puissance ordonnatrice d'un cerveau central. Peut-être était-ce un cercle vicieux ? Le jazz a tous les caractères d'une révolution musicale qui a rompu sans ménagement le monopole de création accordé au compositeur de manière à concéder plus d'importance à l'exécutant lui-même, en lui permettant d'improviser. La nouvelle école dédaigna de concéder l'improvisation et partant, le rôle primordial, au musicien. Elle essaya de tout laisser au pouvoir d'organisation de l'arrangeur. Par un singulier retour en arrière, on revenait à la formule ancienne et les admirables tentatives du jazz de la Nouvelle-Orléans étaient peu à peu oubliées.

Il arrive qu'on interroge le critique sur le point de savoir si cette formule est aussi vivifiante que le procédé d'improvisation ? Disons immédiatement que tout dépend de la qualité des personnalités. De même que l'improvisation est à la mesure exacte du talent de l'exécutant, il n'y a pas de doute que l'arrangement lui-même est en fonction de la valeur de celui qui l'écrit.

Je ne nie pas qu'un musicien exceptionnellement doué puisse, par une opération de conception froide, recréer ce que l'improvisation a donné de chaleureux. Il ne s'agit pas ici de théories ! Il suffit de juger les résultats, avec conscience. Je crois que le *swing* a fait le plus

grand tort au jazz. De tout ce que les grands orchestres ont enregistré en une bonne dizaine d'années, j'ai l'impression qu'on ne sauvera pas le quart de ce que d'humbles groupes sans prétention et sans argent ont accompli dans le passé !

C'est simple ! L'improvisation pure est belle lorsqu'elle est servie par de vraies individualités et il advient que l'unité centralisatrice de l'orchestre insufflé aux musiciens la force de se dépasser. Il faut que l'arrangeur soit génial si le musicien qui l'interprète doit l'être ; et il faut bien avouer qu'il n'y a que deux ou trois arrangeurs qui se détachent du lot innombrable de ceux qui fabriquent, à longueur de journée, de la mouture musicale pour les centaines d'orchestres américains.

Si je me pose la question de savoir combien de grands arrangeurs on pourrait compter parmi les hommes de jazz, je dirais, je crois, que Duke Ellington est le premier et le plus marquant de tous. Il a trouvé une méthode, une expression lyrique et un climat particulier qui n'appartiennent qu'à lui. Après lui, à mon sens, il y a de grands créateurs comme Fletcher Henderson, Billy Strayhorn, Gene Gifford, Sy Oliver, Don Redman ou Bennie Carter. Ils ont certes beaucoup de talent, mais à la vérité, ce qui importe ce n'est pas l'écriture mais bien sa réalisation musicale. Un arrangeur travaille aujourd'hui pour un orchestre, demain pour un autre, puis il rédigera un morceau pour un troisième ! Cette dispersion a la fatale conséquence que rapidement les orchestres n'ont plus d'âme, et que l'arrangeur lui-même n'a plus de personnalité parce qu'il est joué différemment par de multiples orchestres.

Il y avait, vers 1928, une bonne douzaine de groupes qui

employaient des musiciens improvisateurs, par opposition aux exécutants blancs appelés *commerciaux*.

Dans les années qui vont suivre nous allons assister à un engouement épidémique qui va pousser indistinctement tous les orchestres vers la formule de la formation *swing* pour assurer un rapport plus effectif. Une des raisons de cette ruée vers le *swing* n'est autre que l'auréole que le chef d'un grand orchestre peut obtenir avec un peu de réussite. Il deviendra aisément une vedette ; il pourra ainsi, au lieu de jouer du saxophone, à \$50 par semaine, dans un orchestre obscur, diriger une formation spectaculaire et être un Rudy Vallee, un Tommy Dorsey ou un Harry James.

Très tôt, les frères Dorsey essayèrent ensemble de grouper un grand orchestre. Ils exercèrent plusieurs tentatives, mais chacun d'eux avait à ce sujet des opinions contradictoires. On vit d'abord à leur côté des hommes comme Mannie Klein, trompette ; Glen Miller, trombone ; Joe Venuti, violon ; Arthur Schutt, piano ; Eddie Lang guitare ; et Stanley King, batterie.

Puis, lorsque ceux-ci ont terminé leur engagement, ils sont remplacés par Muggsie Spanier, Bunny Berigan ou Frank Guarente à la trompette ; tandis que Rollini, Gene Krupa, Benny Goodman, Wingy Mannone ou Bobby Hackett jouent dans les groupes concurrents qu'ils abandonneront pour se joindre à Jack Teagarden, Jimmy McPartland, Ray Beauduc et d'autres.

Remarquons que la plupart de ceux qui vont devenir des chefs à la mode doivent la totalité de leur réputation à leur qualité d'improvisateur dans de petites formations. Dès qu'ils en auront l'occasion, ils trahiront la formule qui les a rendus célèbres, au bénéfice d'une musique plus

commerciale qui doit leur rapporter des traitements de star.

On pourrait conclure que c'est là un signe étonnant de la vitalité des petits groupes d'improvisation, puisque tous les grands chefs, à travers eux, sont des initiés de la transe et de la frénésie.

Il suffit de les citer pour en être convaincu : Benny Goodman, Ben Pollack, Harry James, Tom Dorsey, Jimmy Dorsey, Jack Teagarden, Wingy Mannone, Glen Miller, Muggsie Spanier et Gene Krupa. Pas un seul des chefs d'orchestre important n'a été gradué, par exemple, parmi les exécutants de Paul Whiteman.

Benny Goodman, il est vrai, risquera une nouvelle expérience. Les *Charleston Chasers* lui avaient montré la voie possible et bientôt, au moment même où son effort paraît complètement vain, il est tout à coup le roi du *swing*. Il est intéressant de constater que des orchestres *swing*, réalisant une fusion commerciale du style d'improvisation et de l'esprit spectaculaire, malgré le souci d'art et de pureté des chefs, ceux qui émergeront seront généralement ceux qui se sont distingués sur le plan spectaculaire.

Après Benny Goodman, il faut noter la survivance de quelques vieilles gloires qui persistent à lutter contre le destin ; mais les nouveaux venus sont des musiciens de scène à qui on demande surtout de plaire au grand public. C'est le cas d'Harry James, Gene Krupa, Charlie Spivak, Claude Thornhill et même de Charlie Barnet.

Harry James était entré dans la formation de Ben Pollack, vers 1936. Il y resta le temps d'enregistrer quelques disques, dont *Jimtown Blues*, et bientôt, à côté du clarinettiste Fazola, il pose sa candidature à la place de pre-

pier trompette blanc. Il était doué d'une énorme puissance d'ascension dans l'aigu, d'une solide inspiration et de dons de disposition pour le jeu spectaculaire qui le font bientôt engager par le meilleur chef d'orchestre du moment : Benny Goodman.

Harry James est né en 1916, à Albany, de parents qui travaillaient dans un cirque ambulant et, très jeune, il dut vaquer aux petites nécessités du métier. Comme dans toutes les entreprises du même genre, il devait témoigner d'une activité multiple allant des travaux ordinaires d'un ouvrier de cirque à la figuration et aux jeux de scène sans oublier les quelques minutes quotidiennes où, dans l'orchestre du cirque, le jeune Harry James soufflait dans un instrument pour épargner la paye d'un musicien. À l'âge de vingt ans, il a déjà couru à travers toute l'Amérique lorsqu'il entre dans les formations glorieuses de Ben Pollack et Benny Goodman. Il ne reste pas longtemps avec le clarinetiste, peut-être s'agit-il de deux personnalités trop puissantes pour qu'elles puissent s'accommoder complètement. Il décide de voler de ses propres ailes et son premier groupe est formé, outre lui-même, de : Buk Clayton, trompette ; Eddie Durham, trombone ; Earl Warren, Jack Washington et Hershel Evans, saxophones ; Jess Stacy, piano ; Walter Paige, basse ; Joe Jones, batterie et Helen Humes, chanteuse.

Le groupe, qui s'élargit rapidement, est conçu selon la formule qui valut tant de succès à Louis Armstrong. L'orchestre tisse une toile de fond qui permet à Harry James de se faire valoir plénièrement. Il n'est pas un homme dans l'orchestre ; il est un chef servi par un orchestre qui joue pour lui, et prépare la matière des solos gratte-ciel qu'il pousse de toute sa violence avec la joue distendue comme s'il allait éclater.

Je l'entendis, en 1939, à une soirée enfiévrée du *Savoy*, à Harlem. Le succès le plus certain avait déjà couronné ses efforts, puisque les votes des amateurs de la revue *Swing* lui avaient accordé une première place, ravisant ainsi très provisoirement l'apanage de Benny Goodman. Trois trompettes soutenaient le chef, tandis que trois trombones ajoutaient une solide profondeur au jeu des cuivres. Parmi les saxophones, Dave Mathews se faisait remarquer tandis que tous les éléments de la section rythmique étaient excellents.

Hélas ! les musiciens des grands orchestres sont devenus des fonctionnaires interchangeable. Ils savent lire indifféremment n'importe quel arrangement, et, par conséquent, prendre une part active dans n'importe quel orchestre où leur présence sera déterminée par des questions d'argent ou même de facilité de transport.

En 1941, Harry James cherchait des innovations et transforma complètement son groupe auquel il ajouta quatre violons. Déjà, un nouveau ténor, Vido Musso, est au pupitre et ne tardera pas d'être suivi par le Hollandais Johnny Frisco qui est arrivé tout droit du *Beuf sur le Toit* de Bruxelles.

Harry James a donc formé un orchestre de grand style très goûté des amateurs de *swing* pour qui la virtuosité d'Harry James lui-même est l'émouvant élément. Pour ma part, je fais certaines réserves, car, la dernière fois où je l'ai entendu, Harry James se contentait de pousser des notes aiguës avec un esprit commercial qui est exclusif des intentions du jazz pur.

Il est bizarre de penser qu'en 1939, Artie Shaw ne trouvait pas encore son nom dans l'armorial édité par Charles Edward Smith dans *Jazzmen*. Ce n'était à ce moment qu'un musicien comme il en est de nombreux

autres, qui jouait bien de l'alto et de la clarinette sans avoir encore exactement déterminé la direction de son destin.

Quand on le voit aux côtés de Frankie Trumbauer avec qui il enregistre à deux reprises, il n'est pas encore devenu un spécialiste de la clarinette. C'est un musicien à tout faire qui alterne le jeu de l'alto et celui de la clarinette, comme il le faisait au temps où il était avec Jack Teagarden, entre Bud Livingstone, le clarinetiste, et Bud Freeman, le ténor.

Quand il accompagne Mildred Bailey, il s'est consacré totalement au jeu de la clarinette. Ses camarades d'équipe sont Ziggy Elman, trompette ; Ben Webster, ténor ; Teddy Wilson, piano ; Dave Barbours, guitare ; John Kirby, basse ; et Cosy Cole, batterie ; avec qui peu à peu sa réputation se développe.

Artie Shaw est un homme cultivé qui semble animé d'un profond besoin artistique. Après avoir joué avec Billie Holliday, la merveilleuse chanteuse de jazz, il déclarera abandonner la profession de musicien pour vouer sa vie à la poésie, jusqu'à ce qu'on le retrouve dans le sillage du dévoué animateur, John Hammond, qui le fait improviser dans son célèbre programme *swing* du théâtre *Empire*.

Ainsi Artie Shaw est sacré fameux musicien. Comme Harry James, il cherche une formule nouvelle et introduit des cordes dans son premier orchestre. C'est la période de gloire et il ne tarde pas que celui-ci reçoive le vote attentif des amateurs qui participent au championnat de la revue *Swing*. Commercialement, cependant, son succès n'est pas transcendant. Il doit remplir des engagements d'une nuit à travers les États-Unis, jusqu'à ce qu'un disque insignifiant, *Begin the Beguine*, lui apporte

la gloire tant espérée que ses meilleures réalisations (et il en est de bonnes) ne lui avaient jamais value. Le voici engagé par le plus chic hôtel de New-York où il fait fureur ; il est réclamé par toutes les compagnies d'enregistrement et de radio quand, subitement, ses admirateurs apprennent que le capricieux Artie Shaw a abandonné son orchestre pour aller rêver à Mexico. Il en reviendra d'ailleurs bientôt, précédé par de sensationnels échos dans les journaux.

Glen Miller paraît être tout l'opposé de son confrère ; c'est un laborieux, un volontaire, un précis, un administrateur qui a forcé la chance à lui sourire. Il lui a suffi d'une occasion et il l'a saisie sans la laisser échapper. Glen Miller était un bon trombone, qui joua les utilités dans de nombreux orchestres qui vont de la période de Red Nichols à celle des *Chicagoans*. Ce n'était certes pas une individualité et on l'engageait quand George Brunis, Jack Teagarden ou Miff Mole n'étaient pas disponibles.

À ses débuts, on le trouve avec le premier quatuor de Ben Pollack, puis il est avec les *Original Wolverines* et se mêle aux groupes d'enregistrement des *Chicagoans*, notamment *One Hour* et *Hello Lola*. À certains moments, il est aux côtés de Red Nichols et de Jimmy Dorsey, avec Benny Goodman quand celui-ci enregistre *Wolverine Blues* ; puis il sera assis au pupitre près de Jack Teagarden.

Glen Miller consacre une partie de son temps à écrire des arrangements qui sont toujours sonores, précis, balancés et souvent inspirés par la dernière technique nègre.

C'est en 1935 que Glen Miller a forcé le destin. Toute sa vie avait été un effort de volonté systématique. Enfant, il avait été employé en qualité de vacher et ce n'est qu'à

coup d'opiniâtreté qu'il consacra ses loisirs à jouer du trombone et à apprendre la musique, avant de devenir professionnel et enfin un chef d'orchestre fameux.

Sa formule est parallèle à celle d'Harry James ou d'Artie Shaw ; comme eux, il introduisit trois violons dans son orchestre, cherchant ainsi un nouveau mariage entre la mélodie et le rythme.

Avec lui, nous trouvons des as comme Charles Spivak, Bunny Berigan ou Eddie Miller. Le succès est immédiat, les amateurs de jazz comparent, dans leur estime, son groupe avec celui de Benny Goodman qui reste le maître incontesté. La raison du succès de Glen Miller réside tout entière dans l'unité de la formation orchestrale, qui est elle-même déterminée par la qualité des arrangements du chef qui donnent un style tout particulier à l'orchestre. Les sections sont parfaites et sonnent comme les sections des grands groupes nègres.

Après avoir usé de violons, Glen Miller revient à la conception de son rival Benny Goodman, et dans un grand effort technique, il ravit la place du roi du *swing* au championnat d'une revue de jazz ; mais pas pour longtemps !

En 1940, l'orchestre était devenu une institution radiophonique considérablement élargie et modifiée, qui, outre sa base rythmique, disposait de quatre trompettes, de quatre trombones et de cinq saxophones. Un flot continu crée des vides et les voit aussitôt remplacés sans toutefois que l'esprit même de l'orchestre soit modifié. La règle n'est plus une formule d'improvisation pure, Glen Miller veut des musiciens qui savent bien lire, quitte à les laisser créer individuellement pendant quelques mesures, selon les impératifs de leur chef. Tout, dans l'ordre des réalisations, est minutieusement compté,

pesé, préparé ; le moindre effet est calculé. De temps en temps, un instrumentiste comme Tex Beneke improvise un court passage puis l'ensemble reprend ses rythmes mécaniques, lorsqu'il ne sacrifie pas à la qualité commerciale de ses airs. Depuis que l'Amérique est entrée en guerre, Glen Miller a quitté le jazz pour revêtir l'uniforme de major, dans l'armée, et il dirige un orchestre qui s'occupe de musique populaire et de jazz.

Nous avons déjà parlé longuement des frères Dorsey dans la limite où ils participèrent comme improvisateurs à de petits orchestres qu'ils finirent par abandonner pour courir leur chance personnelle. Tom Dorsey était un excellent trombone qui, pendant dix ans, courut de pupitre en pupitre et de dancing en salle d'enregistrement. En 1935, il forme un orchestre avec Andy Ferretti, Stirling Bose, Bill Graham, Cliff Weston, trompettes ; lui-même, Ben Pickering et Dave Jacobs, trombones ; Sid Stoneburn, Nonni Bernardi, Clyde Rounds, Johnny Van Eps, saxophones ; Max Sheikes, guitare ; Gene Traxler, basse ; et Sam Rosen, drums. Bientôt les noms se succèdent et Max Kaminsky, Bud Freeman, Bunny Berigan, Dave Tough, Johnny Mince, apparaissent dans les sections. Tommy Dorsey recueille maints lauriers et il atteint bientôt une situation qui lui permet d'obtenir tous les engagements qu'il désire, d'organiser à son choix la distribution des sections, de monter une formation réduite, de se parer de belles chanteuses et d'enlever Sy Oliver à l'orchestre de Jimmy Lunceford pour se l'attacher comme arrangeur. Aux dernières nouvelles, Tom Dorsey, qui a gagné des sommes considérables, a racheté avec son frère un grand dancing sur la côte du Pacifique ; il a épousé une star de cinéma et a même connu les feux indiscrets du scandale.

La fortune a semblé garder pendant longtemps quel-que rancune à Jimmy Dorsey, le frère de Tom, qui dut lutter plus âprement pour imposer une formule d'ailleurs fort voisine de celle de son frère.

Son orchestre était composé de Joe Meyer, Toots Camarata, Sy Baker, trompettes ; Bobby Byrne, Bruce Squires, Don Matteson, trombones ; Jimmy Dorsey, Fud Livingstone ou Dave Matteson, Charles Frazier, Leonard Whitney, saxophones ; Freddy Slack, piano ; Rock Hillman, guitare ; Jack Ryan, basse et Ray MacKinley, batterie.

Jimmy Dorsey manœuvra lentement, à coup de publicité audacieuse. Il vivotait assez obscurément jusqu'au jour où des morceaux mélodiques et sans signification firent de lui le « best seller » de Decca. Mais ici, nous ne sommes plus sur le terrain du jazz et pareilles initiatives commerciales n'ont plus rien à voir avec l'activité artistique qui avait commandé toute la vie musicale de Jimmy Dorsey au temps où il se consacrait au jazz pur.

Ce serait maintenant le moment de consacrer quelques pages à Charlie Spivak, Jack Teagarden, Bunny Berigan, Claude Thornhill, Woody Herman, Charlie Barnet, Will Bradley ou Tony Pastor ; à quoi bon ? Certains sont déjà retournés à l'obscurité d'où ils venaient ; d'ailleurs nous retrouverons aux pupitres de tous ces orchestres la même population flottante d'instrumentistes qui était chez Harry James ou chez Benny Goodman, passera chez Will Hudson ou Raymond Scott et finira chez Tom Dorsey. Comment d'ailleurs différencier la personnalité de chaque orchestre ? Tous se ressemblent comme des frères jumeaux ; ils ont des arrangeurs pareils, des musiciens pareils, des idées pareilles, des succès pareils ! Cela suffit

à leur ambition et envoûte assez d'amateurs pour les rendre célèbres.

Peut-être faut-il dédier une mention spéciale à Bob Crosby qui avait été longtemps, à côté de son frère Bing, un membre des *Rhythm Kings* de Paul Whiteman. Au début, Bing semblait concentrer sur lui toute la puissance d'attraction ; en 1935, Bob forma un grand orchestre aux pupitres duquel nous retrouvons une série de noms : Andy Ferretti, Yank Lawson, trompettes ; Ward Sillaway, Artie Foster, trombones ; Mat Malneck, Gil Rodin, Dean Kincaid, Eddie Miller, saxophones ; Gil Bowers, piano ; Bob Haggard, basse ; Hilton Lamare, guitare ; et Ray Beauduc, drums.

L'ensemble eut un démarrage difficile, il allait de dancing en dancing, obligé le plus souvent à accepter des engagements d'une soirée. Joe Sullivan, au piano, fut vite remplacé par Bob Zurke ; puis une nouvelle formation fut réorganisée avec Fazola et Charlie Spivak.

Cette fois, la formule *swing* est modifiée dans le sens d'une tendance très prononcée vers l'esprit *Dixieland*. Les arrangeurs Kincaid, Haggard et Matlock, donnent toujours la même courbe d'individualité à l'orchestre qui laisse parfois l'impression que nous avons ressentie en écoutant de bons vieux groupes tels que le *New Orleans Rhythm Kings*. Le choix des morceaux l'avait disposé à se consacrer à la perfection de la vieille conception de la Nouvelle-Orléans. Ils remirent à la mode *Sugar Foot Stomp*, *Muskrat Ramble*, *Royal Garden Blues*, *Panama*, et d'autres qui permettent au ténor Eddie Miller de jouer exactement selon l'émotion directe des orchestres de la grande tradition. On trouve dans son style une fraîcheur et une qualité d'émotion que les autres ténors blancs ont oubliée pour laisser plus de place à la cris-

pation technique et à l'automatisme que les saxophonistes nègres ont mis à la mode.

Depuis quelques années, Bob Crosby est devenu une étoile cinématographique au firmament d'Hollywood. Il est le seul qui pourrait s'accorder la liberté de réaliser du jazz qui ne fût pas commercial. Sa situation budgétaire le permet. Je suis certain que ses fidèles seraient enthousiasmés et que l'évolution du jazz lui-même pourrait s'en trouver modifiée. Hélas ! depuis quelques mois, Bob Crosby a abandonné sa formation qui est passée sous la direction du ténor Eddie Miller.

Jetons un dernier regard critique à l'ensemble de ces grands orchestres commerciaux qui, trop souvent, mélangent leur programme de sucreries musicales innommables. Un véritable amateur de jazz ne peut se satisfaire de leurs tentatives où l'art n'a aucune prise. Hélas ! ce point de vue trop commercial a été défendu commercialement par le *Metronome*, qui est une revue trop commerciale. Jusqu'à elle, les critiques paraissaient unanimes pour défendre le jazz pur. C'est elle qui a faussé le principe même de l'inspiration, pour la seule raison qu'elle flatte les grands orchestres et tressait des couronnes de louanges à ceux qui pécuniairement avaient mieux réussi que leurs confrères. J'ai l'impression que le sort sera cruel pour le *Metronome*, les orchestres qu'il a défendus et les enregistrements d'une platitude invraisemblable, qui n'auront de gloire éphémère qu'à travers la défense maladroite d'une revue qui n'a jamais fait que se tromper.

Dans dix ans, tout le fatras polyphonique, ennuyeux et bavard aura rejoint les compositions oubliées de Paul Whiteman ou de Ted Lewis. Certes, il y a des perles, mais il faut les compter sur les doigts et les solos des

grandes personnalités sont généralement noyés dans la banalité d'arrangements sans âme, sans flamme et sans vie !

Il faut d'ailleurs constater que l'effort de ces années consacrées au *swing* n'a pas donné un vrai musicien qui ait rejoint les as de l'ancienne école. La mode des grands orchestres impose une uniformisation à laquelle les exécutants ne peuvent échapper. Vingt disques, entre 1928 et 1935, rendent vingt musiciens *hot* célèbres. Au rythme où nous allons, vingt mille disques ne révéleront pas dix personnalités émouvantes ! Pour moi c'est la faillite absolue d'un système où rien ne ressemble plus à un grand orchestre blanc qu'un autre orchestre blanc. Les réputations se créent et disparaissent. Un seul musicien a résisté victorieusement à toute la concurrence musicale qu'on a suscitée. Il émerge de toute cette époque, livrée à la commercialisation du *swing* ; ce sera le sujet de notre prochain chapitre : Benny Goodman.

XI. BENNY GOODMAN

EN 1941, par une chaude soirée d'été, l'*Auditorium* ouvrit ses portes à une foule houleuse qui réclamait des places dans le vaste vaisseau. Il n'y avait plus un seul siège à réserver. Benny Goodman était au programme : tout avait été retenu quinze jours à l'avance et des milliers de curieux durent repartir à travers les avenues embouteillées par un flot de voitures immobilisées.

Benny Goodman joua du classique et du jazz ! La foule était folle. Dix mille épaules battaient le rythme sacré. Aux gradins, d'enfilade, on voyait les pieds monter en cadence avec l'automatisme que seuls possèdent certains corps de ballet bien réglés. On avait dû requérir un peloton spécial de policiers. Au troisième morceau, de jeunes enfiévrés lançaient leur chapeau dans la direction de l'orchestre ; tandis qu'une vieille dame, près de moi, ayant précipité son face à main, se plaignait de ne plus pouvoir lire le programme. Benny Goodman, pendant ce temps, souriait aux anges. Vers les derniers airs qui crispèrent l'audience, pris par les remous d'un violent délire, des jeunes gens forcèrent le cordon et se mirent à danser des *lindy-hops* échevelés.

Qui était ce dieu de la musique, dressé au-dessus d'un torrent d'improvisations, et qui eut trois boutons arrachés par des chasseurs d'autographes et des admiratrices ? Qui est cet homme qu'on a appelé le *roi du swing* et qui, il n'y a pas bien longtemps, a épousé l'héritière d'une des grandes familles américaines ? Qui est ce musicien simple et droit, dont la fortune fut si formidable qu'il doit en avoir été le premier étonné ?

Quand Benny ouvre les yeux à la lumière de la vie, le jazz existe déjà. La famille Goodman avait émigré de Pologne à Chicago, et le père était un humble tailleur qui vivait une sage vie et respectait religieusement la règle du sabbat. Il était pieux, honnête et travailleur ! Peut-être rêvait-il d'épargner quelques dollars pour retourner couler des jours heureux dans un ghetto de Varsovie ? Neuf enfants lui naquirent. Parfois, le père, courageux, soupirait en pensant aux neuf costumes, aux neuf paires de souliers, aux neuf morceaux de viande ! Il est inutile d'ajouter que Benny ne connut pas l'aisance ; il vécut un peu à la diable, habitué à tirer parti de son pauvre destin. Que pouvait-il devenir ! Que deviendraient ses frères et ses sœurs ? Ils espéraient faire un peu mieux que le père, ils entrevoyaient le sort heureux d'être des employés ou peut-être des patrons ; mais cela déjà, c'était une forme de bonheur inespéré auquel on n'osait pas trop penser.

Le problème de la vie se multipliait pour le père, en fonction des nécessités d'une famille nombreuse. Il fallait donner, parfois, des jouets aux enfants ! Les plaisirs étaient rares, et un beau jour le père Goodman emmena ses deux fils Harry et Benny à la Synagogue où on distribuait des instruments à ceux qui acceptaient de jouer dans la fanfare.

Benny choisit la clarinette. Il était si jeune et si frêle, que c'était vraiment le seul instrument qui convint à sa taille. Il entra dans la fanfare de la Synagogue et prit des leçons avec un vieux professeur allemand, à lunettes : Franz Schepp. C'est sous sa direction qu'après quelques mois de solfège et d'exercices, il attaqua les morceaux les plus faciles de Mozart et de Brahms. Cela le marquera pour la vie ! Tout au long de sa carrière au pays du jazz, il éprouvera perpétuellement une sorte de sollicitation nostalgique pour cette musique que Franz Schepp qualifiait de sérieuse dans la mesure où il l'opposait au jazz, cette voyoucratie du bruit qui lui faisait se boucher les oreilles.

Un jour, Benny avait entretenu son professeur d'étranges morceaux qu'il avait entendus dans le quartier des boîtes de nuit. Il était encore envoûté par ce nouveau message musical, sans savoir si c'était King Oliver ou Louis Armstrong qui l'avait bouleversé ! Le jeune Goodman avait senti passer un étrange pouvoir qui allait décider de son avenir. Franz Schepp se mit à rire et à moquer son élève.

À peine sorti de l'enfance, Benny est ainsi illuminé par cet art interdit que des nègres réprouvés expriment au rythme tragique de tambours historiés d'inscriptions et de signatures.

Peut-être ce qu'il appelle ainsi obstinément n'est-il que la part d'évasion et d'aventure d'un petit garçon juif qui rejoint, dans ses rêves, les exaltations mélancoliques de ses camarades noirs d'une autre race éprouvée ? Il ne tarde pas qu'il connaisse les airs à la mode. Il n'est pas impossible qu'il ait encore vu le dernier camion publicitaire, avec les pionniers de la Nouvelle-Orléans

et Kid Ory dont le trombone tisonnait le rythme. Le mauvais œil de King Oliver l'a fixé souvent lorsqu'il essayait de se dissimuler, derrière l'estrade, pour écouter plus religieusement.

Le soir, quand Chicago, la ville aux enseignes provocantes, s'éveille et que le quartier juif s'endort, Benny Goodman pense à Rappolo et essaye, à son image, de créer de la beauté. Ses doigts courent sans fatigue sur l'humble clarinette d'occasion. Le destin passe par la maison de Benny Goodman, un jour où un musicien est malade dans le petit théâtre du Central Park ! L'organisateur ne découvre personne et doit se rabattre sur le jeune adolescent qui mime une scène d'imitation de Ted Lewis qui est très goûtée du public. Avec quelques jeunes camarades, il est engagé pour jouer à l'*Electric Park* de Waukegan, aux bords du Michigan ; et nous ne tarderons pas à le retrouver sur un bateau de plaisance qui fait la traversée entre l'Illinois et le Canada.

L'histoire raconte que Benny Goodman porte encore la culotte courte quand un jour, Bix Beiderbecke avec qui il doit jouer à une soirée, voit un enfant debout sur l'estrade, qui manipule les instruments de l'orchestre. Il le chasse sans ménagements mais quel n'est pas son étonnement, après le repos, de trouver le même gosse installé à ses côtés et répondant avec vivacité à ses magistrales improvisations. C'est l'heure où les *Chicagoans* vont se déchaîner. Ils sont une dizaine, transis par l'amour du jazz, qui se réunissent pour jouer comme leur cœur le leur dicte. Une étrange floraison musicale va s'épanouir dans les quartiers de la nuit. Des noirs, aux paumes plus claires, chantent *Panama*, *High Society* ou *Dippermouth* ! Dans les dancings plus conservateurs, c'est l'heure plus mélodieuse de *Kaluah* et de *Home in Pasadena*.

Cinq jeunes gens, qui sont devenus des amis, hésitent dans la distribution mutuelle et réciproque des instruments à anche. Ils auront des fortunes diverses et nous les retrouverons souvent sur le chemin de la musique syncopée : Frank Teschmaker, Bud Freeman, Peeewe Russel, Milton Mezirow et Benny Goodman. Ce sont des camarades et des concurrents. Certains se sont connus à la Austin High School et ils se réunissent dans un petit café appelé les *Three Deuces*. Alors, commence une vie dispersée de café en bal, avec des embauchages d'une seule nuit où le courage de Benny n'est soutenu que par sa passion et sa ferveur. Il a des exemples édifiants à viser. Il connaît Larry Shields, Léon Rappolo et Johnny Dodds.

Ben Pollack, la batterie des *New Orleans Rhythm Kings*, inaugure un grand orchestre où il essaye de perpétuer la tradition des musiciens avec lesquels il a fait son éducation. Il leur cherche des successeurs qu'il trouve providentiellement dans la jeune école de Chicago. Harry et Benny Goodman sont fidèles au poste, à côté de Jimmy McPartland dont la substitution au pupitre du grand Bix a été remarquée chez les *Wolverines* ; deux autres musiciens inconnus sont aussi appelés à la rescousse : Glen Miller et Gil Rodin.

Il faudrait raconter toute l'histoire de Ben Pollack dont l'initiative est couronnée de succès. Il part faire les beaux jours d'Atlantic City où Jack Teagarden va remplacer Glen Miller ; tandis que plus tard, Ray Beauduc devient le titulaire de la batterie.

Nous sommes à la période confuse et tourmentée de 1928. Louis Armstrong est déjà le roi. Il a battu son maître, King Oliver, d'une courte tête. Red Nichols et Bix sont les vedettes du phonographe, officiellement re-

connues. Les *Chicagoans* ne tarderont plus à tourner leurs meilleurs disques.

Benny Goodman ne boude pas à l'ouvrage ; il enregistre avec des orchestres aussi nombreux que divers. On le voit avec les *Whoopie Makers*, avec Red Nichols, avec Jack Pettis, avec les *Hot Air Men*, avec Irving Mills, avec Ted Lewis, avec Bix Beiderbecke, avec Hoagy Carmichael, avec les *Louisiana Rhythm Kings*, avec Phil Napoleon ou avec Joe Venuti et Eddie Lang ; et tour à tour, pour l'un ou pour l'autre, il devient un grand improvisateur. C'est avec ce dernier orchestre qu'il joue *Farewell Blues*, *Some Day Sweetheart*, *After You've gone*, *Beale Street Belles*, et qu'il atteint, à mon sens, la forme supérieure de son expression musicale. Il n'y a pas une bavure ni un raté ! Personne, à ce moment, ne peut lui être comparé. Larry Shields est disparu, Rappolo est interné, Frank Teschmaker est mort, Jimmy Dorsey commence à décliner comme clarinetiste, et les articles de Panassié hâtent sa chute.

Nous retrouverons Benny avec Adrian Rollini ; ensemble, ils accompagnent Bessie Smith, Coot Grand ou Kid Wilson. Ils participent ainsi à l'organisation d'une série d'ensembles qui changent de nom ou de style selon les marques : *Broadway Broadcasters*, *Dixie Daisies*, *Cotton Pickers*, *Ten Blackberries* ou *Gil Rodin's Boys*. Plus tard, il jouera avec Teddy Wilson, avec Reginald Foresythe, avec Gene Krupa ou avec Red Norvo ; ce qui lui fera un début de carrière bien employé.

Pendant ce temps, Benny Goodman prend conscience de lui-même. Il a participé à de petits et de grands orchestres et il se rend compte que, pour le musicien consciencieux, le passage de l'un à l'autre constitue un déchirement. Dans les petites formations, il y a la liberté

absolue de s'exprimer comme on l'entend ; au sein des groupes plus importants, l'exécutant n'est plus qu'un pion sur l'échiquier du chef et de l'arrangeur. Déjà à ce moment, l'évolution du jazz se précise ; Fletcher Henderson, Casa Loma et Duke Ellington ont exprimé un art qui tend parfois vers la mécanisation. Le rêve de Benny Goodman est exactement celui de tous les musiciens avec qui il copère : réaliser la composition d'un orchestre et atteindre la célébrité.

C'est vers 1934 qu'il s'attaquera à ce problème redoutable et quasi insoluble. On devait représenter une opérette, *Free for All*, dont le succès paraissait certain dans les milieux théâtraux de Broadway. Dans la place, Benny a des amis qui ont confiance en sa personnalité et l'introduisent. Le spectacle commence avec un nouvel orchestre composé de Sam Shapiro, Russ Case, Jerry Neary, trompettes ; Jack Lacey, Red Ballard, trombones ; Benny Goodman, Ben Kantor, Hymmie Schertzer, Arthur Rollini, saxophones ; Claude Thornhill, piano ; George Van Eps, guitare ; Hank Wayland, basse ; Sam Weiss, batterie.

Le mieux qu'on puisse en dire, c'est qu'ils ne triomphent pas du premier coup. Très vite, de nouvelles successions, dont celle de Frank Froba, se font remarquer. Les premiers disques arrangés par Benny Carter, Dean Kincaide ou Will Hudson, ont un succès d'estime. Benny Goodman, surtout avec *Down Home Rag* et *Moon Glow*, cherche une autre formule. Il se soustrait à l'influence mécanique de Casa Loma, pour se rapprocher de la conception nègre et notamment de celle de Fletcher Henderson qu'il admire et qui deviendra plus tard son arrangeur.

Les choses n'allaient pas au mieux quand la seconde formation de Benny Goodman est engagée par celui qui

deviendra plus tard le roi du music-hall : Billy Rose. Benny a déjà dû changer ses sections ; tour à tour Toots Mondello, Nate Kazeibier ou Jack Teagarden, apparaissent au pupitre. Nous sommes à la période où les deux frères Henderson travaillent à plein rendement pour eux et leur fournissent d'excellents arrangements. Le chef a compris l'évolution profonde qu'ont subie les orchestres nègres dont la conception est plus vivante, plus enthousiaste, que celle des orchestres blancs.

Le problème est ingrat, du fait que les orchestres blancs jouent généralement dans de grands hôtels, devant des auditoires blancs complètement incultes qui perpétuent la tradition du mauvais goût. Les groupes noirs, au contraire, s'exhibent dans de grands bals populaires nègres où les foules sont passionnées de rythme et réagissent automatiquement aux *syncopations*. Benny Goodman décide d'imposer la formule nègre, parce que c'est la seule qui puisse, à son sens, représenter un avancement du jazz. Aussi, pendant cette période, ne se servira-t-il que d'arrangeurs noirs.

Lorsqu'il a quitté le département musical de Billy Rose, Benny obtient, pour trente-six semaines, un programme radiophonique qui va le retenir tous les samedis. Les intervalles sont difficiles à boucler ; l'orchestre est obligé de consacrer ses activités à des prestations d'une nuit ici et là, dans les environs de New-York. Le succès est lent à se déclencher. Les connaisseurs apprécient l'effort extraordinaire du jeune chef et le suivent, mais cela ne constitue pas encore la grande popularité. Le championnat de la revue *Swing* le classe bientôt en tête des grands orchestres et ainsi le premier pas vers la gloire est réalisé. Ses airs deviennent célèbres. Les amateurs sentent qu'une nouvelle expression tend à s'affirmer

avec *Texas Tea Party*, *Dr. Heck and Mr. Jibe*, et *King Porter Stomp*. Après la formule de Fletcher Henderson, le style est mieux balancé, mieux réparti, les cuivres sonnent à plein, les saxophones interprètent à l'unisson des passages en teinte douce. Il y a pourtant un problème qui n'est pas automatiquement résolu. Benny Goodman n'est ni un compositeur ni un arrangeur ; la conception qu'il a imposée à son orchestre ne peut donc avoir la profondeur ni l'unité de celle de Duke Ellington. On sent la différence d'achèvement entre certains morceaux comme *King Porter Stomp* arrangé par Fletcher Henderson, et *Stompin' at the Savoy*, minutieusement dosé par Edgar Samson. Cette observation permet de comprendre exactement l'énigme difficile devant laquelle se trouvent les grands orchestres. Pour atteindre une unité effective, ils seront obligés d'avoir l'exclusivité d'un arrangeur.

Benny Goodman a la compréhension exacte de ses qualités et de ses faiblesses. Il se rend compte que son groupement ne peut apporter de solution définitive aux nécessités de l'improvisation. Or il n'y a pas de jazz sans improvisation ! Il tourne la difficulté en constituant un petit orchestre *hot* qui flanquera l'énorme position de l'autre. Il y aura donc chez Benny Goodman une formule dualiste, que Duke Ellington était parvenu à fondre en une seule, tendant de plus en plus vers une musique de concert, intelligente et cérébrale.

Avec ce système, Benny pourra alterner selon les nécessités et selon les effets qu'il veut obtenir. L'idée d'un orchestre réduit lui vint après une « party » impromptue, en l'honneur de la chanteuse Mildred Bailey. Ils étaient trois membres de l'orchestre qui improvisèrent. La formule parut si heureuse que bientôt les airs joués obtin-

rent les honneurs de l'enregistrement. Et les petits orchestres d'improvisation devinrent une institution définitive, qui fut adoptée par plusieurs grands orchestres.

Une remarque importante doit être signalée. Jusqu'en 1934, Benny Goodman avait consacré la ferveur de son activité à une formule d'improvisation collective qui avait débuté avec l'*Original Dixieland* et qui avait suivi son évolution jusqu'à la période des *Chicagoans*. Lorsque Benny est en état de réaliser la forme orchestrale chère à son cœur, il abandonne la tradition *Dixieland* et se tourne délibérément vers la formule d'orchestration nègre. Il eût été logique que devant le bastion blanc du *swing* créé par Benny, se développât un petit orchestre qui aurait joué dans l'esprit d'un trio composé par exemple de Pee-wee Russel, de Bobby Hackett et de Joe Sullivan. Ceci est dû au fait que Goodman est un fervent admirateur du jazz nègre. Il eut même l'audace d'accueillir des noirs dans sa formation, et cette initiative constitue à coup sûr un geste généreux dont on parlera plus tard dans l'histoire de la musique syncopée.

Son premier trio est composé de Teddy Wilson, le talentueux pianiste noir qui est, avec Art Tatum, Fats Waller et Count Basie, un des noms attachés à la succession d'Earl Hines. Avec Teddy, nous avons l'excellent drummer Gene Krupa qui offre à la clarinette de Benny la meilleure base rythmique qu'un orchestre blanc puisse souhaiter. On se rend compte de la liberté d'action de ce petit groupe qui deviendra un quatuor, avec Lionel Hampton au vibraphone.

Tandis que le grand orchestre enregistre des airs pompeux de large exposition qui correspondent au développement polyphonique des sections, pour le trio, ce qui compte, c'est l'improvisation pure ; et celui-ci reprendra

tous les thèmes classiques favoris qui avaient contribué à la gloire des pionniers de la Nouvelle-Orléans. En 1938, Benny Goodman a plusieurs modifications à apporter à son orchestre, mais la plus importante est certes due au départ de Gene Krupa qui a décidé de voler de ses propres ailes et sa place sera reprise par Dave Tough.

Entretiens, la réussite la plus complète a récompensé le nouveau chef. Auparavant, il s'était maintenu dans la situation des orchestres qui travaillent un jour et doivent le lendemain, pour trouver de l'ouvrage, exécuter des déplacements de quelques centaines de milles. L'avenir paraissait précaire et il semblait qu'un fléchissement ne put tarder. Benny remplace Guy Lombardo à l'*Hôtel Roosevelt*, à New-York. Son succès est loin d'être total. On le liquide après deux semaines, pour retourner aux mélodies sucrées du maestro. L'existence devient critique. Benny part pour Denver, où le manager de l'orchestre est parvenu à obtenir un long contrat à l'*Elite's Garden*. Hélas ! le patron, qui n'est pas familiarisé avec ce genre nouveau de musique, liquide l'orchestre au bout de deux jours. Benny est désespéré et il augure mal de l'avenir.

C'est un peu plus tard qu'il est engagé au *Palomar Ball Room*, à Los Angeles. À sa soirée d'inauguration, de nombreux amateurs sont venus se presser devant l'orchestre qui reprend péniblement le même travail quotidien. En un instant, Benny Goodman a compris ! Il électrifie ses musiciens, sort ses morceaux de circonstance qu'il exécute lui-même avec beaucoup de brio. L'orchestre remporte son premier grand succès ce soir-là.

C'était le début de la gloire qui continua à s'affirmer à l'*Hôtel du Congrès*, à Chicago, où six semaines triomphales accordèrent une nouvelle auréole à celui qui était

devenu, sans trop savoir pourquoi, la rage de la ville. Les groupes enthousiastes du *Rhythm Club* décidèrent l'organisation de concerts qui, chaque dimanche, révolutionnèrent la jeunesse fiévreuse de la « Windy City ».

En 1938, l'orchestre est composé de Gordon Griffis, Zeke Zarchy, Ziggy Helman, trompettes ; Red Ballard, Vernon Brown, trombones ; Benny Goodman, Dave Matthews, Milton Janer, Art Rollini, Vido Musso, saxophones ; Jess Stacy, piano ; Benny Heller, guitare ; Dave Tough, batterie ; et Harry Goodman, basse.

Bientôt, des changements importants en modifient la répartition. Babe Rusin et Lester Young, deux excellents ténors, apportent leur puissance de construction ; tandis que Walter Page est à la basse et que Lionel Hampton s'exécute à la batterie.

Benny Goodman domine à présent la situation. Il tend vers une expression plus personnelle de son orchestre et le recrutement d'éléments noirs lui fournit un cadre spécial. Il restera le roi du *swing*, sans défaveur, des passionnés de la musique de jazz qui accorderont une fois la palme à Artie Shaw, puis à Glen Miller ; mais qui reviendront à leur idole. Pendant plus de dix années, Benny Goodman deviendra la figure la plus populaire du jazz américain ! Il a pu transformer son orchestre en un bloc bien homogène. Naturellement, les départs et les engagements sont nombreux, mais ils ne modifient pas la qualité de son esprit. Il y a d'abord toute la ligne de tir des utilités qui fournissent le soubassement nécessaire, puis il y a les solistes qui sont triés soigneusement sur le volet. Le succès pécuniaire de Benny va lui permettre de payer les meilleurs musiciens. En 1940, il réalise ce tour de force d'arracher Cootie Williams

à Duke Ellington et Sidney Catlett, la batterie de Louis Armstrong.

L'orchestre, composé de quatorze musiciens, est excellent et bien balancé ; il ne joue que de grandes compositions d'arrangeurs presque toujours noirs. Nous trouvons, par exemple, l'intervention miraculeuse de Mary Lou Williams, la pianiste d'Andy Kirk, à côté de qui se feront remarquer Claude Thornhill, et d'autres.

Benny Goodman est parvenu à employer les meilleurs arrangeurs du jazz noir, si on excepte toutefois Sy Oliver qui avait donné une âme à l'orchestre de Jimmy Lunceford et fut attaché à la fortune de Tommy Dorsey.

Au quatuor de 1938 succède un quintuor *hot* du meilleur aloi, composée de Benny Goodman, clarinette ; Teddy Wilson, piano ; Lionel Hampton, vibraphone ; John Kirby, basse et Buddy Schultz, batterie. Enfin, un sextuor voit le jour et Count Basie remplace Teddy Wilson ; tandis que Charlie Christian est à la guitare, Arthur Bernstein à la basse, et Nick Fatool à la batterie.

En 1941, après de nombreuses vicissitudes, l'orchestre *hot* réunit sept musiciens : quatre rythmes et trois chants permettant à ces derniers d'improviser en force. Il faut noter, toutefois, que la compréhension de Benny Goodman dirige son groupe dans la direction du style des petits orchestres noirs de Fats Waller, aiguille de Teddy Wilson ou de Red Allen. À côté de Cootie, de Benny et de Count Basie, Georgie Auld apparaît au ténor ; cette formation enregistre l'admirable *I found a new Baby* qui est en soi un sommet qu'il est intéressant de comparer avec le même air des *Chicagoans* et avec un enregistrement célèbre de Clarence Williams.

Depuis longtemps déjà, Count Basie, Cootie Williams et Sidney Catlett ont quitté l'orchestre, en perpétuelle

transformation. Charlie Christian meurt, malheureusement, et Benny Goodman doit procéder à une complète mise au point des sections.

Un signe de la puissance incontestable du maître réside dans le fait qu'il est le seul orchestre qui donne à ses musiciens une renommée telle, qu'elle a permis à plusieurs d'entre eux de devenir des chefs de grande envergure.

Cette constatation est étrange, car ce n'est pas la qualité *hot* du musicien qui est généralement mise en valeur par le public. Les auditoires s'attachent plus au côté spectaculaire de la représentation.

On ne peut passer sous silence que, depuis dix ans, les grands orchestres n'ont pas formé d'individualités improvisatrices connues et appréciées.

Georgie Auld, Jerry Gérôme et Lou McGarity sont d'excellents éléments formés spécialement à l'école des grands orchestres. Ils ont substitué à l'ancienne transe, l'ordonnance plus froide et plus composée d'un *hot* académique qui est parfois un peu conventionnel. Ils ne se délient complètement qu'à une *jam session* occasionnelle où ils se trouvent en face d'éléments avec lesquels ils ont à rivaliser.

Après Harry James, Gene Krupa, Charlie Spivak, Claude Thornhill, Ziggy Elman, Lionel Hampton, Ted Wilson, Count Basie, et John Kirby qui quittèrent pour diriger un groupe, Cootie Williams a, à son tour, délaissé son chef et débuté avec un orchestre de toute première valeur qui est capable de réaliser de grandes choses.

Qu'importent tous ces départs ? Benny Goodman a actuellement une situation si inexpugnable qu'il est à même, du jour au lendemain, de boucher n'importe quel vide. Il est un de eux qui gagnent le plus en Amérique et cepen-

dant il n'en est pas resté moins modeste ! Il continue à voir les musiciens noirs et à les aimer sans souci de préjugés sociaux.

En 1944, Benny Goodman a tout simplement licencié son orchestre pour aller vivre dans sa propriété du Connecticut. On l'a vu deux ou trois fois au *Cafe Society* ; en octobre, il a participé à un concert de jazz à la Nouvelle-Orléans, et après être rentré à New-York, il a été engagé dans un *Show* important à Broadway.

Benny Goodman est toujours resté le même bon camarade. Peut-être certains soirs, se souvient-il du petit Benny qui fréquentait la Synagogue à Chicago et qui par son talent, sa volonté et son application, est devenu le titulaire d'une institution nationale américaine ?

Je suis sûr que lors du mariage très commenté de Benny avec la sœur de John Hammond, l'heureux chef, entré dans les rangs de l'aristocratie des descendants du *Mayflower*, aura pensé à son pauvre père et aura regretté que celui-ci fût mort trop tôt pour assister à cette apothéose sociale de la démocratie américaine.

XII. DE FLETCHER HENDERSON A DUKE ELLINGTON

LOUIS ARMSTRONG est un noir sans mélange. Il a apporté au jazz toute la spontanéité de sa race. Les critiques de l'avenir auront peut-être à examiner l'influence de ceux qui, dans le nouvel art, étaient de souche pure. Je pense, en écrivant ceci, à la violence explosive de noirs comme Tricky Sam, Harry Carney, Cootie Williams ou Leo Watson. Fletcher Henderson et Duke Ellington me paraissent largement métissés. Leur expression musicale sera complètement différente de celle de Louis Armstrong. Elle semblera même refléter l'union symbolique des vertus des deux races qui se sont rencontrées dans ces éminentes personnalités. Avec plus ou moins de succès, tous les deux s'efforceront de trouver une formule de composition qui constitue une liaison entre l'expression des deux races.

Fletcher Henderson était étudiant en pharmacie à l'université d'Atlanta, quand il préféra la musique aux drogues. Il vint à New-York, encore hésitant sur ce qu'il allait faire, mais Harlem ne lui laissa plus d'illusions ! Il n'y avait pas d'avenir pour un pharmacien nègre, il opta pour la musique. Comme son frère Horace, il jouait admirablement du piano et il arrivait à une période

facile où les talents pouvaient s'exprimer. King Oliver avait révolutionné la ferveur des amateurs de jazz, grâce à sa formule d'improvisation collective. Sur un autre plan, les orchestres blancs, de Paul Whiteman à Vincent Lopez, essayaient de commercialiser le jazz et de le rendre spectaculaire. Il fallait trouver une formule assez originale pour plaire au gros public, et assez traditionnelle pour ne pas l'offusquer. C'était l'éternelle lutte entre la nouveauté et la tradition, et dans ce cas d'espèce, on allait trouver une vérification de la règle générale. Lorsque la résistance des conservateurs est épuisée, elle se transforme en puissance de transaction. Nous avons vu, d'ailleurs, que beaucoup cherchaient une solution sans la trouver.

Naturellement, il fallait élargir l'orchestre pour le rendre digne d'apparaître sur la scène. Il fallait remplacer la force maligne incontrôlable de l'improvisation personnelle par une autre idée directrice. Paul Whiteman, en essayant de résoudre le problème, avec des hommes de premier plan, n'était parvenu qu'à les effacer et à les éteindre sans rémission.

Fletcher Henderson eut vite découvert où se trouvait le défaut de la cuirasse, et il s'attela à cette ingrate besogne. Il s'agissait, en réalité, de mieux orchestrer l'intervention des sections, de leur laisser une apparence de transe et de préparer savamment l'explosion créatrice des solistes.

On a tissé assez de couronnes à Fletcher Henderson et j'en pense moi-même assez de bien, pour avoir le droit de dire que, sans le vouloir, il a arraché au jazz sa mission originelle pour la transformer dans son essence et dans son expression.

Ce qui était spontanéité et délire dans l'interprétation de Joe Oliver, était assimilé par Fletcher et revivifié

selon une minutieuse préparation. L'intelligence et l'adresse entendaient suppléer, sinon remplacer, les bénéfices de la sensibilité et de la spontanéité. Tout le problème de l'art lui-même résidait là ; mais il procède d'une éthique tellement supérieure que sa solution n'appartiendra pleinement qu'à ceux qui vont venir et qui seront à même avec un recul de mieux juger le passé.

Comme je l'ai déjà signalé, il y a eu, à maintes reprises, dans l'art et dans la littérature, des personnages intelligents qui ont voulu suppléer au génie par le truchement de la raison. Ils ont généralement fait faillite. Il arrive qu'ils donnent certaines illusions à ceux qui sont encore trop près pour nettement distinguer la hiérarchie des valeurs. Mais ceux qui peuvent juger le phénomène avec un décalage de temps ne s'y trompent pas. L'art véritable vient du cœur et non de la raison. Fletcher Henderson fut un très grand arrangeur, mais peut-être la toile de fond orchestrale qu'il a imaginée et tissée est-elle, quoique très belle, la partie mortelle de son œuvre. Fletcher Henderson était un esprit réalisateur comme le jazz nous en a donné peu d'exemples. Il s'est rarement trompé dans le choix de ses musiciens, ses orchestrations étaient d'une qualité indiscutable, ses ensembles étaient balancés de main de maître. Ses effets polyphoniques superposés étaient remarquables et il laissait une part intelligente à l'explosion individuelle. Il eut d'ailleurs un succès extraordinaire et à l'heure actuelle, les spécialistes du jazz lui consacrent une considération spéciale. L'autre jour, trois grands musiciens interrogés sur le meilleur jazz qu'ils ont entendu me répondirent unanimement en mettant en avant le nom de Fletcher Henderson.

Malgré moi, pourtant, mon étude critique doit remonter aux sources mêmes du jazz pour constater que Fletcher Henderson est celui qui a ouvert la voie triomphale du *swing*. Loin de moi l'idée de lui faire le moindre reproche ; mais il faut admettre qu'au talent de Fletcher ont succédé une série de pauvres arrangements dont la banalité et le mauvais goût ont survécu très longtemps ; et après quinze ans, il faut en conclure que la formule spectaculaire, quoique essentielle, ne peut résister devant les nécessités intrinsèques de l'art pur.

Il ne s'agit pas de s'exprimer visuellement, il s'agit de créer en profondeur. Réunissez sept musiciens bien disposés, ils seront capables, en réagissant les uns sur les autres, de trouver l'expression d'une grande unité. Alignez quatorze ou quinze musiciens, et le problème devient insoluble, la formule du jazz pur n'est plus applicable et il faut lui trouver un substitut. Je dois avouer que c'est diablement difficile ! S'il est permis à trois musiciens (trompette, trombone, clarinette) d'improviser ensemble, ce sera impossible pour un plus grand nombre d'entre eux ; et il faudra laisser à l'arrangeur ou au compositeur le soin de fixer le jeu de chacun. Il est évident que si l'arrangeur n'a pas de génie, l'exécutant n'en aura pas non plus.

Dans le cas de Fletcher Henderson, la première période qui commence vers 1921 avec l'*Alabama Club* composé de Howard Scott et Elmer Chambers, trompettes ; Charlie Green, trombone ; Buster Bailey, clarinette ; Don Redman, alto ; Coleman Hawkins, ténor ; Charlie Dixon, banjo ; Escudero, basse ; Kaiser Marshall, batterie ; et Fletcher lui-même au piano, déborde de trouvailles exquises et d'expressions d'une délicate sensibilité. Buster Bailey était déjà égal à celui qu'il allait devenir ; sa

personnalité était acquise et ne se modifiera plus en son essence. Don Redman, de son côté, évoluera très peu. Coleman Hawkins est encore dans les limbes ; nul ne pourrait prophétiser que celui qui joue dans *Chattanooga* ou dans *Red Hot Mama* sera le même musicien que nous retrouverons doué d'une puissance exaspérée, quelques années plus tard, dans les disques *One Hour* ou *Hello Lola* !

Je me souviens avec émotion du premier Fletcher que j'entendis : *I can't get the One I want*. C'était un disque dont la pureté m'avait beaucoup touché ; je découvrais chez Fletcher une musicalité que je n'avais pas toujours ressentie chez King Oliver. Peu à peu, cependant, Fletcher Henderson développa ses sections et se vit obligé de multiplier les difficultés de ses compositions.

Pendant cette phase qui va jusqu'en 1924, Fletcher enregistre avec succès une cinquantaine de disques et accompagne des solistes comme Lulu Whitty, Josie Mills, Edna Hicks, Alberta Hunter, Ethel Waters, et une chanteuse de blues complètement oubliée aujourd'hui, dont les spécialistes du jazz feraient bien de se souvenir pour lui donner la place qu'elle mérite à côté de Bessie Smith et de Ma Rainey. Rosa Henderson fut pour moi une des meilleurs chanteuses que le jazz ait connues. Je n'ai pas eu la joie d'entendre la vingtaine de faces qu'elle tourna avec Fletcher ; mais cinq ou six airs publiés sur disques *Oriole* restent parmi les plus belles expressions du chant syncopé. Il y avait chez elle une gravité, une profondeur, une spontanéité, une vigueur dont je n'ai plus retrouvé l'enthousiasme depuis lors. Si les producteurs de l'avenir peuvent récupérer les matrices de ces disques oubliés, je suis sûr que le temps remettra tout en place.

Durant cette période, l'idée directrice de Fletcher Henderson va se développer. Lorsqu'on examine l'équilibre de son orchestre, on constate immédiatement la mise en valeur des anches (Buster Bailey, Don Redman, Coleman Hawkins). On peut même l'opposer à la qualité des cuivres ; il y a une disparité dont Fletcher saisira rapidement la gravité et, en 1924, il ajoutera Louis Armstrong à ses pupitres.

À ce moment, il se trouve à demeure au *Roseland* de New-York et il est tenu pour une des plus grandes individualités du monde du jazz. En quelques semaines, Louis Armstrong, la seconde trompette de King Oliver, devient le chef de file qui s'impose et ne tardera pas à être reconnu à son tour pour une étoile de première grandeur. Tous les musiciens blancs de New-York processionnent dans le grand bal de Broadway, en chasse d'inspirations. Il suffit de comparer l'orchestre de Fletcher avec les groupes blancs de Paul Whiteman, Ted Lewis ou Paul Specht, pour comprendre tout ce qui les sépare.

Des disques de première qualité témoignent de la progression vigoureuse de l'orchestre, avec *Everybody loves my Baby*, *I'll see You in my Dreams*, *Alabama Bound* ou *Copenhagen*. Que l'on compare ce dernier disque avec ceux qui ont été tournés tour à tour par les *Original Dixieland*, les *New Orleans Rhythm Kings* et les *California Ramblers*, si l'on veut saisir la densité d'influence que les blancs ont exercée sur les noirs. On verra aussi dans quelle limite Fletcher a essayé de substituer l'improvisation écrite à l'improvisation pure.

Les chanteurs réputés de l'époque sont accompagnés par des musiciens de Fletcher. Rappelons-nous rapidement George Williams, Clara Smith, Trixie Smith et la

grande Bessie Smith, sans oublier Maggie Jones qui inaugure l'accompagnement de Louis Armstrong. Naturellement, ce serait l'occasion de réentendre l'admirable gamme des *blues* de Ma Rainey et surtout le *Jealous Hearted Blues*.

De nouvelles transformations fortifient l'orchestre. Russel Smith et Joe Smith sont adjoints à Louis. Cette fois il n'y a plus de doute, les sections s'équilibrent et le fameux succès de Louis devient l'air de bataille de Fletcher Henderson. *Dippermouth* présente, en effet, des possibilités d'orchestration qui n'échapperont pas à la sagacité de Fletcher. Le titre est malencontreusement trop grossier et on le transforme en *Sugar Foot Stomp* ; il sera le point de départ d'une série où la vieille mélodie romantique est remplacée par un esprit de mécanisation et de systématisation. Le succès sera tel que, dorénavant, des airs semblables seront créés ou repris ; citons *Copenhagen* et *Prince of Wails*.

Louis Armstrong, promu soleil dans le système planétaire où il n'était qu'un astre, se détache pour constituer son propre groupe. Fletcher continue à organiser son orchestre comme faire se doit. Nous y trouverons les meilleurs musiciens de jazz. C'est de cette source que sortiront tous ceux qui ont quelque chose à dire dans le jazz d'aujourd'hui. Au pupitre des trompettes, il y aura tour à tour Russel Smith, Joe Smith, Rex Stewart, Tommy Ladnier et Bobby Stark. Bientôt, Fats Waller est au piano et un grand trombone est adopté : Jimmy Harrison, mort trop tôt pour donner la mesure de son génie. Beaucoup de musiciens sont toutefois d'accord pour reconnaître qu'il fut le meilleur trombone noir qui eût existé ; il a doté le jazz d'une conception stylistique dont ont vécu presque tous ceux qui l'ont suivi. Jimmy

Harrison jouait du fond de son cœur ; chaque note qu'il soufflait était émouvante et vibrante, alors que beaucoup de ses imitateurs n'ont que l'intelligence de leur habileté manuelle. Il est instructif de comparer le disque *Clarinet Marmelade* avec celui des *Original Dixieland* ; on se rend compte que Fletcher a apporté une nouvelle conception musicale, dix ans après la grande explosion d'improvisation pure. Mais je dois à la vérité de reconnaître que je ne crois pas que la réussite d'Henderson soit une étape plus proche de la perfection. En réalité, il y a à ce moment trop de jazz commercialisés et honteux, pour que les prestations du chef d'orchestre noir n'apparaissent pas, par réaction, comme des sommets qu'on n'a pas encore atteints.

Avec Jimmy Harrison, la forme du groupe monte vers un stade supérieur ; *Fidgety Feet* et *Sensation* témoignent de la qualité de puissance et d'explosion qui va se transformer, peu à peu, en un mécanisme sans âme qui atteindra la banalité de beaucoup d'orchestres d'aujourd'hui. Nous arrivons ainsi à la période moderne, avant 1930. Jamais l'on n'a aligné pareils as ! Russel Smith, Bobby Stark, Rex Stewart, trompettes ; Jimmy Harrison, Benny Morton, trombones ; Buster Bailey, Bennie Carter, Coleman Hawkins, saxophones ; Fletcher Henderson, piano ; Clarence Halliday ou Charlie Dixon, guitares ; June Coles, basse ; et Kaiser Marshall, batterie.

À ce moment se passe dans l'orchestre de Fletcher un événement insignifiant qui va pourtant avoir son importance et son retentissement dans l'emploi même des instruments de jazz. Jusqu'à Fletcher Henderson, la répartition des anches a été très bizarre ; les premiers orchestres d'improvisation n'usèrent que de la clarinette. Bientôt, on ajoute un saxophone alto, puis les grands

orchestres exposent toute la gamme des saxophones devant les pupitres. En réalité, l'alto est devenu le grand instrument. Jimmy Dorsey et Trumbauer s'y sont fait remarquer. Il y a même Rollini qui acquiert une réputation au jeu du saxophone-basse. On entend peu parler du ténor ; dans le disque *Fidgety Feet*, qui n'est pas antérieur à 1927, l'interprétation de Coleman Hawkins n'est pas démonstrative dans sa perfection. Tout à coup, sous l'influence d'on ne sait quelle fureur divine, Coleman Hawkins est tenu pour le meilleur saxophoniste du monde. Il va se produire un miracle qui n'a d'égal que celui d'Armstrong unifiant par son génie tous les styles de trompette : Coleman Hawkins va modifier la conception même du style du ténor et aura tant de succès que l'usage de l'alto sera bientôt remplacé par celui du ténor. Seuls ceux qui à ce moment sont de grands as, comme Bennie Carter, Johnny Hodges ou Don Redman, résisteront à cette « ténorisation générale ».

Et nous voici à la période qui commence en 1930. Fletcher Henderson a quitté le *Roseland* et est engagé triomphalement à la *Connie's Inn*, 2221, Septième Avenue, à Harlem. Après les évolutions glorieuses que l'orchestre a subies, nous le retrouvons sous l'ultime apparence de sa dernière grandeur. Sa formation consiste en : Russel Procope, Harvey Boone, Coleman Hawkins, saxophones ; Russel Smith, Bobby Stark, Rex Stewart, trompettes ; Claude Jones, Benny Morton, trombones ; Clarence Halliday, guitare ; John Kirby, basse ; Walter Johnson, batteries ; et Fletcher Henderson, piano. Cet alignement va durer jusque 1938, année où l'orchestre aura la composition suivante : Russel Smith, Richard Vance, Emmet Berry, trompettes ; George Washington, J. C. Higginbottom, Edward Cuffee, trombones ; Jerry Blake, Hilton Jef-

erson, Elmer Williams, Choo Berry, saxophones; Lawrence Lucie, guitare; Israel Crosby, basse; Walter Johnson, batterie; et Fletcher au piano.

C'est l'heure de la grande mécanisation de l'orchestre : ce qui fut sa force va dégénérer en faiblesse. Certains éléments étaient trop personnels pour s'intégrer parfaitement dans la conception d'Henderson, ils se développaient et quittaient l'orchestre; si bien que, malgré les excellents remplacements, il y eut souvent des ruptures d'unité.

On verra d'ailleurs, qu'avec le temps, Henderson avait encore élargi l'équilibre de son groupe. Au début, il y avait trois cuivres et trois saxophones. À la fin il y avait cinq ou six cuivres pour quatre saxophones. Cela obligea Fletcher à s'occuper surtout du côté orchestral. Mais il y a dans pareille organisation orchestrale une part d'initiative artistique et d'administration technique qui tenta plusieurs concurrents. C'est ainsi qu'en 1935, plusieurs compétiteurs battirent le célèbre chef sur son propre terrain. La concurrence fut telle, et à si bon compte, que Fletcher dut abandonner la partie pour vouer son activité à l'arrangement de morceaux qui servaient de mouture aux orchestres blancs. Ce ne fut qu'en 1940 que Fletcher essaya de ressusciter un nouvel ensemble au *Roseland*; j'y allai plusieurs fois. La seule chose que je puisse affirmer c'est qu'il ne jouera pas de rôle prépondérant dans l'histoire du jazz. Et enfin, en 1944, me trouvant dans le Kentucky, il m'a été donné d'entendre la dernière unité orchestrale que Fletcher a réorganisée. J'ai senti très nettement la puissance effective de celui qui parvenait à insuffler aux éléments de son orchestre une exaspération que ceux-ci n'auraient pas trouvée sans son instigation. Fletcher Henderson restait le grand musicien qu'il a toujours été et à qui le destin n'a pas suffisamment souri.

Si on réfléchit consciencieusement à son aventure, on doit revivre le phénomène qui a permis de remplacer la formule d'improvisation par une conception de transaction orchestrale. Pour arriver à la gloire de la perfection, il eût fallu que le cerveau qui suppléait à l'improvisation eût plus de ressources et plus d'originalité que les tréfonds du cœur humain. Malgré toutes ses qualités, Fletcher n'avait pas cette supériorité surhumaine qui aurait pu donner à ces groupements une individualité qui aurait subsisté tout entière à travers ses évolutions. Ce don qui avait manqué à Fletcher, un autre allait l'avoir et allait réaliser la forme d'art vers laquelle son prédécesseur avait obstinément tendu: Duke Ellington.

Il est né en 1889, dans la section noire de la ville de Washington. Son père était un simple artisan qui consacra toute son activité à procurer à son fils une solide formation musicale. Pendant la guerre de 1914, Duke Ellington s'exerce au piano avec le professeur Thomas qui lui transmet la science de la tradition classique. On sent très bien que, nourri de cette éducation, Ellington ne pouvait devenir une individualité explosive à la manière de Louis Armstrong. Si on avait dû compter sur ses qualités d'exécutant, le jeune Ellington aurait été battu par beaucoup d'autres. Cela était peut-être dû au fait qu'il tenait plus du penseur ? Il y avait en lui le ferment d'une conception géniale qui a lentement mûri, s'est épanoui et a donné à la musique américaine une des expressions les plus intégralement personnelles du jazz. Ce ne sera plus la bride abattue de l'instinct. Il y aura dans son pouvoir de création les données immédiates qui constituent la base du jazz, avec en plus la recherche patiente, volontaire et cultivée vers une expression émouvante où une

profonde cérébralité se marie à une grande fraîcheur d'inspiration.

Ses débuts sont sans histoire. Il organise tout simplement un groupe de cinq musiciens et est engagé chez *Baron*, à New-York, où il est baptisé: Duke. Son prochain travail l'appelle au *Kentucky Club*. La partie est difficile pour lui; ses aînés, King Oliver et Fletcher Henderson, drainent toutes les apparences du succès. Mais le destin va sourire, sous la forme du patron du *Cotton Club* qui désire procéder à une ouverture sensationnelle de son établissement. Il fait des offres à King Oliver qui a enchanté le *Savoy* du paroxysme de ses improvisations; le grand trompettiste de Chicago les refuse avec dédain et le patron est obligé de se rabattre sur le jeune Duke Ellington, qui, bientôt, remettra le soin de son avenir commercial entre les mains d'Irving Mills.

Cette combinaison apportera à l'orchestre la direction dont il avait besoin. Irving Mills est un conseiller artistique, intelligent et critique, qui n'omet jamais le plan commercial. Ce fut peut-être la carburation qui permit au groupe de se développer, car c'est ce manque d'autorité directrice qui en a tant fait crouler. Généralement, le chef est trop mêlé lui-même à l'action de ses sections pour avoir le recul qui peut lui permettre de juger objectivement les qualités et les défauts.

En 1927, Duke Ellington devient célèbre et chaque jour qui s'ajoute à sa carrière voit se multiplier ses triomphes. Nous assistons à la sourde élaboration d'une très grande personnalité douée de ce rien qui manquait à Fletcher Henderson, que certains appellent la chance et d'autres le génie.

Son individualité va porter Duke Ellington à reconsidérer complètement le problème du jazz. Peut-être, d'ailleurs, est-ce inconsciemment qu'il se voulut novateur dans sa propre interprétation, dans sa conception créatrice et même dans l'expression thématique de ses morceaux?

Nous avons vu que pour atteindre une courbe plus plénière, les membres de l'*Original Dixieland* créèrent des airs qui correspondaient à la fougue de leur style. Duke Ellington fera comme eux et cherchera des thèmes différents. On sent que ses morceaux ne sont pas de vagues mélodies écrites gratuitement dans le vide. Ce sont des airs sentis, voulus, corrigés, améliorés et pour tout dire expérimentés. Lui-même ou un de ses musiciens a-t-il une idée, il la développe! Elle plaît à l'un ou à l'autre qui ajoute un détail ou la modifie. Ainsi, un enfantement laborieux, mais consciencieux, s'opère. Cette formule vivifiante sera celle qui dominera de sa puissance la conception technique d'un chef dont l'activité ne se ralentira pas.

Il a, certes, l'orchestre le meilleur et le plus compétent d'Amérique. Il a tourné un ensemble de disques d'une continuité d'interprétation et d'inspiration qui appelle le respect et l'admiration.

Il n'a d'ailleurs pas borné son initiative à jouer pour la danse ou à enregistrer; c'est lui qui a interprété la musique de *Showgirl* de Gershwin au *Ziegfeld*, il a accompagné Maurice Chevalier au *Théâtre Fulton* et a processionné à travers toutes les villes d'Amérique et d'Europe, où il s'est révélé dans les concerts qui ont étonné la critique.

Ses prestations discographiques ont été distribuées avec intelligence sous des patronymes différents: *Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra*, pour Victor; *The*

Jungle Band, pour Brunswick ; *Harlem Foot Warmers*, pour Okeh ; *Sonny Greer and his Memphis Men*, pour Columbia ; *Georgia Syncopaters*, pour Oriole ; *Earl Jackson and his musical Champions*, pour Melotone ; et *The Lumber Jacks*, pour Cameo.

En 1926, son orchestre était composé de Harry Cooper, LeRoy Rutledge, trompettes ; Charlie Irvis, Jimmy Harrison, trombones ; Otto Hardwick, Don Redman, George Thomas, Prince Robinson, saxophones ; Fred Guy, banjo ; Edward, basse ; Sonny Greer, batterie ; et lui-même au piano.

On remarque que plusieurs as ont passé par l'école de Fletcher Henderson. L'équilibre des cuivres et des saxophones devient plus rationnel, puisque Duke emploie quatre cuivres pour quatre saxophones. Avec cet ensemble qui ne paraît pas transcendant, Duke Ellington a donné la qualité d'une mesure artistique qui n'a rien à voir avec ce que les autres orchestres expriment. C'est la fougue de son âme et le pouvoir de sa sensibilité que Duke Ellington va insuffler à ses musiciens. Mais il va le faire intelligemment, presque surhumainement, sans les contrarier et même en les employant et en les coordonnant. Il recherche des mouvements originaux qui correspondent au tempérament de son orchestre et il choisit ses musiciens en fonction de l'audace de ses conceptions et de leur possibilité d'expression. Il se rend compte, rapidement, que le génie de l'âme nègre à laquelle il dévoue son activité diffère complètement de l'inspiration blanche. Il apprécie le don d'opposition ou de singularité dans le jeu de ses musiciens. Il s'attache même parfois à ceux qui semblent passer pour des fantaisistes incompris. On se rappellera qu'en 1917, l'*Original Dixieland* avait aussi fait l'usage de techniques nouvelles consistant en grogne-

ments et étouffements qui avaient été délaissés par les suiveurs. Duke Ellington se rend compte de leur originalité et lorsqu'il reforme son orchestre, en 1927, on voit apparaître Bubber Miley, trompette, et Tricky Sam, trombone, deux spécialistes du *wawa* à côté de qui joueront Rudy Jackson, clarinette ; Otto Hardwick, soprano ; et un spécialiste du baryton, Harry Carney.

C'est pendant cette période vivifiante que Duke compose et exécute *East St. Louis Toddle-Oo*, dont le thème est trop avancé pour être apprécié à sa juste valeur. Le chef sent les lacunes inhérentes à son orchestre et il complète celui-ci par le choix d'éléments de première valeur. Nous voyons apparaître la trompette Louis Metcalfe et le bassiste Wellman Braud. C'est cette nouvelle formation qui accompagnera les interprétations nuancées de la chanteuse Adélaïde Hall. Duke Ellington a atteint la courbe de sa puissance, il tend à réaliser un sommet d'art dans la simplicité et son style personnel va avoir une grande influence sur le processus même de l'orchestration. Je pense à *Black and Tan Fantasy*, à *Creole Love Call*, et à *The Moocher*.

Entretemps, il a enregistré le solo de piano, *The Black Beauty*, très émouvant dans sa pureté ; mais qui ne nous livre pas une fougue de personnalité qu'on puisse comparer à celle d'Earl Hines, d'Art Tatum ou de Fats Waller. Bientôt, Louis Metcalfe est remplacé par Freddie Jenkins et Juan Tizol est ajouté au chapitre des trombones et va prendre une part active à l'arrangement des morceaux.

C'est la période éclatante de Duke Ellington qui commence. Une âpre et singulière beauté éclate dans chacun de ses disques. Il faudrait les citer tous ; je m'arrête à

un des moins connus que j'aime pour son paroxysme collectif et ses beaux solos: *Bandanna Babies*. Un autre enregistrement qui avait été créé par l'*Original Dixieland, Tiger Rag*, rompt heureusement avec l'esprit que les pionniers avaient imposé à leurs imitateurs.

En 1930, l'épuration et la ségrégation améliorent l'orchestre qui est composé de: Arthur Whetsel, Freddie Jenkins, Cootie Williams, trompettes; Tricky Sam, Juan Tizol, trombones; Barney Bigard, Johnny Hodges, Harry Carney, saxophones; et la même section rythmique. Notons l'incorporation heureuse de trois éléments incomparables: Cootie Williams qui doit perpétuer la mission explosive de Bubber Miley; Barney Bigard, tenu par beaucoup pour le premier clarinettiste du monde; et Johnny Hodges, dont les qualités n'ont rien à envier à celles des deux autres. C'est avec cette formation que Duke Ellington monte d'un seul coup au pinacle de la gloire, grâce à près de soixante-dix faces de disques dont aucune n'est indifférente.

Ceux qui voudront se faire une idée de l'importance orchestrale de cette période qui va durer jusqu'en 1932, feront bien d'entendre *Jungle Jamboree* que j'affectionne particulièrement; puis il s'arrêteront religieusement à *Cotton Club Stomp*, *Lazy Duke*, *Ring Them Bells*, *Jungle Nights in Harlem*, *Big House Blues*, *Mood Indigo*, *Creole Rhapsody*, et enfin au fameux *It don't mean a Thing* dont le thème vocal devient tout un programme orchestral. Un dieu, inconnu jusqu'alors, s'est insinué dans la mythologie musicale; on commence à parler du *swing*; c'est Ivie Anderson qui chante:

*It don't mean a thing
If it ain't got that swing.*

À partir de ce moment, le mot *swing* va faire fortune et certains tenteront même de le substituer erronément au mot *jazz*.

Nous voici en 1932, la vogue de Duke Ellington est de plus en plus prospère. Il s'attache deux autres musiciens: Lawrence Brown et son ancien soprano, Otto Hardwick.

Le premier est choisi de main de maître pour son jeu souple et délié qui doit faire opposition au style sauvage de Tricky Sam. La gloire de Duke est si absolue qu'il réédite de vieux morceaux et en crée d'autres qui ont tous un thème très poignant et très original. Peu des airs de Duke Ellington deviennent populaires; l'homme de la rue ne les retient pas aisément; ils semblent déjà participer à un état supérieur de la musique qui échappe à la ritournelle. Tels sont *Moon over Dixie*, *Blue Ramble*, *Blue Harlem*, et *Ducky Wucky*.

L'orchestre part pour une tournée en Europe. Armstrong y est passé récemment et les amateurs européens sont excités à l'idée d'entendre cette nouvelle musique qu'ils aiment et dont ils discutent intensément. Ils sont curieux de connaître la qualité stylistique de l'orchestre. C'est un triomphe! On cherche la formule, certains croyaient même qu'il n'y avait pas d'improvisation et que tout était écrit.

Pourquoi ne raconterais-je pas que je partis moi-même pour Londres, où je consacrai toutes mes soirées à l'orchestre, au *Paladium*. Au premier concert, j'eus une des grandes émotions artistiques de ma vie: certains ensembles de cuivres étaient réalisés tout en douceur, la fougue d'Harry Carney me transporta, le style dépouillé de Freddie Jenkins m'emballa; Lawrence Brown se révéla à moi comme un mélodieux enchanteur; quant à Johnny

Hodges et à Barney Bigard, je leur conservai toute l'admiration émue que je leur vouais déjà.

Il était facile de se rendre compte qu'il ne s'agissait pas d'une musique statique, arrêtée, morte; mais d'un art mouvant, souple, toujours en mouvement. Même les ensembles dont la ligne semble fixe diffèrent selon l'humeur et l'inspiration des musiciens.

Je réentendis Duke Ellington à la salle *Pleyel*, à Paris, et j'eus l'occasion, avec Panassié, de passer toute une nuit en compagnie du maître. Je l'entretenais longuement de sa technique. Et il me résuma le développement et le processus de ses créations. Le morceau naît ainsi que je l'ai déjà expliqué. Il débute expérimentalement dans la mélodie et dans l'exécution et s'achemine lentement, par l'effort de tous, vers la perfection que Duke Ellington désire. Un morceau prend longtemps avant de voir le jour. L'orchestre essaye des thèmes, les abandonne, les reprend. Duke interroge ses musiciens, écoute, compare, cherche des accords et reçoit des propositions. Il s'agit en réalité d'une longue et lente maturation de thèmes qui tendent vers la cohérence.

Après l'Europe, Duke Ellington, rentré aux États-Unis, est chaudement ovationné. Il modifiera encore légèrement son orchestre. Cootie Williams le quitte; tandis que Ben Webster, un des meilleurs saxophones ténor, entre dans la compagnie. Certains autres musiciens jouent accidentellement avec Ellington pendant des périodes d'enregistrement. Louis Bacon, notamment, voit son nom ajouté dans quelques disques, tandis que pour une deuxième tournée en Europe, le chef renforce ses sections d'une seconde contre-basse: Billie Taylor.

Je l'ai retrouvé à Bruxelles, et je dois avouer avoir été un peu déçu. La musique de Duke Ellington me parais-

sait échapper à l'emprise du jazz pour glisser lentement vers la formule de la musique de concert; à un certain moment, on se serait cru à un récital organisé par Darius Milhaud ou Stravinsky. Il y avait en outre une part de commercialisation dont Duke Ellington pouvait se passer. Je n'attachais pas spécialement Rex Stewart dans des exercices de gargarisation insupportable de solfège tandis qu'à New-York, à l'*Apollo*, en 1940, Johnny Hodges, un des saxophonistes les plus émouvants pourtant, se laissait aller à jouer des couplets faciles tout en mélodie et en banalité. Mais ce ne sont là que conceptions passagères! Duke Ellington est trop sensible et trop intelligent pour affaiblir sa qualité. On sent d'ailleurs que l'apport dont il a doté le jazz est complètement différent de la vitalité artistique de Louis Armstrong. L'un est tout en intelligence constructive, l'autre est tout en instinct débridé.

Duke Ellington s'est révélé à moi un des grands tempéraments critiques de l'heure. Il discerne avec acuité toutes les difficultés du problème du jazz. Partisan du rythme, pour lui la section rythmique est la plus importante; sans une base solide impeccable, un orchestre ne peut avoir de succès même si la section mélodique est extraordinaire. Duke Ellington, d'autre part, dénonce la monotonie de certains orchestres, qui est due au battement continu d'un rythme à quatre temps détruisant l'initiative des musiciens et les poussant à une exécution machinale et compassée.

Ellington estime que la base de la section rythmique est le pianiste dont le rôle consiste à nourrir l'ensemble de rythmes d'arpèges et de chromatiques rapides, jusqu'au moment où, jouant en soliste, il laissera pleine liberté à son

imagination et à sa technique. À travers sa longue expérience, Duke croit que l'attaque générale après le temps constitue une des conditions les plus efficaces du style. s'il est employé avec l'accentuation de la basse.

L'orchestre de Duke Ellington ne joue que des arrangements spéciaux préparés presque toujours par le chef lui-même. C'est ce qui détermine la personnalité éminente de la formation. On ne peut se tromper sur l'individualité de cet éloquent ensemble et cela, à mon sens, constitue une des caractéristiques de la perfection, car actuellement tous les orchestres noirs, sauf deux ou trois, jouent de la même façon. Le premier soin de ses arrangements, m'a confessé Ellington lui-même, tend à la solidité de la section rythmique dont tous les instruments doivent jouer simultanément les mêmes rythmes.

Il ne faut pas oublier de mentionner une particularité spéciale au chef qui a toujours nourri abondamment la section des cuivres. Un moment, il avait un équilibre de deux trompettes et de trois trombones pour trois saxophones. La proportion s'est toujours maintenue de manière à renforcer le volume des cuivres, parce que Duke Ellington est convaincu que c'est le seul moyen d'obtenir une perfection harmonique pleine et profonde.

Pendant ces derniers mois, l'orchestre de Duke Ellington a joué longtemps au *Hurricane* de Broadway, et a même eu l'occasion de donner plusieurs concerts à *Carnegie Hall*. Les critiques, unanimement, ont témoigné de beaucoup d'admiration pour celui qui est certes devenu le plus grand musicien américain. Ses nouvelles compositions ont été reçues avec des réactions diverses. John Hammond a écrit que Duke Ellington désertait le jazz pour rejoindre la musique moderne. C'est un peu mon avis, mais il semble bien que ce soit l'évolution na-

turelle vers laquelle Duke Ellington doit tendre. Il faut noter que la grande stabilité de son orchestre a été interrompue par de nombreux remplacements. Barney Bigard n'a pas encore trouvé de substitut à sa valeur; Rex Stewart a fait une fugue à Mexico, puis est rentré au pupitre des cuivres. Ben Webster avait pendant longtemps déchaîné son lyrisme au saxophone ténor, il a quitté à son tour et sa place a été reprise par Al Sears. Le trombone Juan Tizol a été engagé par un grand orchestre blanc et Sandy Williams a joué quelques semaines dans l'illustre compagnie. Un jeune violoniste, Ray Nance, a été introduit et Duke Ellington a perdu sa chanteuse et lui a substitué Betty Rocher et un chanteur aveugle.

Il est évident que toutes ces maladies de croissance ont dû modifier et transformer l'unité intrinsèque de l'orchestre; mais les musiciens ne sont que des pions sur l'échiquier de Duke Ellington, qui est un joueur de premier ordre.

Il serait vain d'épiloguer sur l'influence profonde que Duke a imprimée au jazz. De même que Louis Armstrong a nourri les inspirations, Duke, l'homme-orchestre par fait, a alimenté tous les arrangeurs de deuxième zone qui vivent de sa brûlante activité. L'état musical dont Duke Ellington s'est plu à faire souvent le point, démontre toutes les possibilités de l'art nouveau qui est comme une terre glaise qui se pétrir sous le doigt habile des hommes de talent. Duke est parvenu à imposer la nécessité d'un lent travail de perfection, et là où seule l'improvisation pure était créatrice, il a organisé la magie d'une œuvre où les fougues de l'instinct sont coordonnées par des recherches patientes.

Duke Ellington n'est pas comparable à Louis Armstrong. Celui-ci est une personnalité pour laquelle la toile de fond de l'orchestre compte peu. Au contraire, Duke n'est pas un grand soliste, mais il est parvenu à donner à son orchestre une inspiration inégalable qui n'est au fond que l'expression de son âme géniale de musicien noir.

XIII. LES ORCHESTRES NOIRS D'HIER

NOUS avons, en son temps, examiné l'évolution du jazz nègre qui va de la Nouvelle-Orléans à Chicago ; c'est-à-dire de King Bolden à King Oliver dans l'orchestre duquel a paru la figure centrale de Louis Armstrong. Deux grands orchestres occupèrent la période intermédiaire : Fletcher Henderson et Duke Ellington. Il nous est donné maintenant, avant d'aborder l'étude des orchestres noirs contemporains, de payer un tribut à ceux qui n'appartiennent plus qu'à l'histoire du jazz. Il est vrai que depuis que ce livre est écrit, certains groupes qui appartenaient de droit aux chapitres qui vont suivre sont déjà disparus du firmament musical et sont rentrés d'autorité dans la catégorie de cette section particulière.

Un livre ne suffirait pas à les analyser tous, en détail. D'ailleurs toutes les personnalités des orchestres morts se retrouvent aujourd'hui, pour la plupart, dans les formations récentes.

Deux éminences du jazz *hot*, Don Redman et Claude Jones, constituaient les piliers du *McKinney Cotton Pickers* qu'il ne faut pas confondre avec l'orchestre blanc des

Original Cotton Pickers qui portait aussi le nom de *Memphis Five*.

Celui dont nous nous occupons fut formé dans l'Ohio et circula dans les environs de Chicago. Fletcher Henderson avait montré la voie et Don Redman la suivit, en compagnie de son orchestre qui était composé de: Langston Curl, John Nesbitt, trompettes; Claude Jones, trombone; Don Redman, Milton Senior, George Thomas, Prince Robinson, saxophones; Todd Rhodes, piano; Dave Wilborn, banjo; Bob Escudero, basse; et Cuba Austin, drums.

Comme grand air, ils adoptèrent *Four or Five Times* qui avait été mis à la mode par plusieurs groupes et notamment par Jimmy Noone. C'est ce qui lança l'orchestre. Le morceau avait été arrangé par Don Redman, dont les qualités musicales révélèrent un talent souple et sensible, peut-être plus poétique que celui de Fletcher Henderson et, en tout cas, rompant avec la tradition mécanique du *swing* qui commençait à s'imposer.

Comment ne pas rappeler ces vieux classiques qui étonnèrent les amateurs de 1928: *Nobody's Sweetheart*, *Some Sweet Day*, *Shimme-Shawable*? Prince Robinson était considéré comme un des as du saxophone-ténor. C'était au temps où Coleman Hawkins n'avait pas encore donné sa complète mesure. Il allait d'ailleurs remplacer Prince dans la formation de 1929, à côté de nouvelles individualités.

Le trio de saxophones constituait dès le début la perfection même et est resté un ensemble qu'on n'égala plus. Que les amateurs de lyrisme réentendent *Miss Hannah* et surtout *I'd Love It*, pour se rendre compte de la puissance de la trinité Don Redman, Benny Carter et Coleman Hawkins. Plus tard, des changements sont ap-

portés à l'orchestre, Cuffy Davidson est au trombone et Rex Stewart à la trompette. Le temps de tourner quelques airs et le *McKinney Cotton Pickers* avait vécu!

Ce fut vers 1931 que Don Redman reprit un nouvel orchestre à son nom. Lui-même préparait les arrangements, avec son pianiste Horace Henderson, le frère de Fletcher.

Je me souviens de l'émotion des Européens vers 1932, quand ils reçurent *Chant of the Weeds et Shakin' the African*. Déjà la personnalité de Don Redman était connue des spécialistes. Je me rendis compte qu'avec l'apparition de Duke Ellington, un phénomène d'intellectualisation gagnait le jazz, qui avait été jusqu'alors une musique d'improvisation basée sur des thèmes populaires. Duke Ellington avait fait un pas en avant ou, à côté, en dotant le jeune art d'une structure cérébrale qui modifiait la formule d'improvisation pure. Son influence fut profonde.

Un air comme *Chant of the Weeds* ne marque pas la courbe d'une empreinte servile, mais témoigne de l'effort de Don Redman pour réaliser une musique plus compliquée et plus intelligente. L'air appartenait à cette catégorie de thèmes que la mémoire ne retient pas parce qu'ils sont tout en effets rythmiques. J'avouerai que je lui préférerais *Shakin' the African*, joué selon la bonne tradition, avec des solos qui émergeaient de l'arrangement.

L'orchestre signa une bonne vingtaine de disques, à espaces éloignés. En réalité Don Redman dut abandonner sa formation qu'il ne réorganisa que de temps en temps pour des enregistrements. Deux trompettes extraordinaires s'assirent au pupitre, Bill Coleman et Red Allen; Belly Morton jouait du trombone.

Bientôt d'ailleurs, avec des participants divers, les *Cotton Pickers* se transformèrent en *Chocolate Dandies* vers 1928. L'année suivante, sous le même nom, Rex Stewart, trompette ; J. C. Higginbottam, trombone ; Don Redman, Benny Carter, Coleman Hawkins, saxophones ; Fats Waller, piano, enregistrent un disque célèbre *That's how I feel Today et Six or Seven Times*.

La composition est parfaite, les sections se répondent à souhait, chaque musicien est un as incontesté. Don Redman lie admirablement les solos et on sent l'empreinte sensible et intelligente de Benny Carter. En l'absence de Don Redman, c'est ce dernier qui va préparer quelques arrangements qui seront exécutés par Bobby Stark, trompette ; Jimmy Harrison, trombone ; Bennie Carter, Coleman Hawkins, saxophones ; Horace Henderson, piano ; Clarence Halliday, guitare ; et John Kirby, basse. La formation ne comporte pas de batterie, mais a une excellente section rythmique où John Kirby se fait remarquer. Elle compose cinq faces qui sont des cimes du jazz noir. Ce que les *Chicagoans* réalisèrent à la même époque fut accompli sur un autre plan par des nègres. Ils formaient en réalité un orchestre d'enregistrement, conduit par Bennie Carter et inspiré par Coleman Hawkins. Jimmy Harrison était et est peut-être resté le meilleur trombone noir.

Il me plaît de m'arrêter un instant au disque qui est parmi les cinq ou six que je préfère : *Got Another Sweetie now!* On en a peut-être enregistré d'aussi bons ; pour moi, il n'en est pas qui le surpassent. C'est une perle musicale. L'air est mélodique et sensible à souhait. L'exposition est nette, chaleureuse et la fin est d'une simplicité à arracher les larmes. Le saxophone improvise un des plus beaux solos que le jazz ait donnés. L'inspiration n'est pas limitée par

la technique, au contraire ; Jimmy Harrison chante comme nul autre et fait cible à chaque note. C'est un disque que je crois voué à l'immortalité.

Deux ans plus tard, le même orchestre, réorganisé avec des éléments blancs et noirs, revenait au studio. À côté de Bennie Carter nous trouvons trois *Chicagoans*, Max Kaminsky, trompette ; Floyd O'Brien, trombone ; et Milton Mezirow, clarinette, qui font contrepoids à Choo Berry, saxophone ; Teddy Wilson, piano ; et Sidney Catlett, batterie. Entretemps, Bennie Carter, en compagnie du ténor anglais Spike Hughes, avait tourné quelques disques où la composition laborieuse du Britannique se substituait à la spontanéité qui est l'âme du jazz. *Nocturne, Pastoral, Arabesque*, étaient des airs modernistes qui eurent la fortune d'être réalisés par des hommes de premier plan. On fera bien de comparer ceux-ci avec un joyau comme *Got Another Sweetie Now*, afin d'être initié à la différence qu'il y a entre le jazz intellectuel et le jazz spontané.

Puis vint le temps où les noirs se mirent à former de grands orchestres d'arrangements. Duke Ellington avait donné une teinte constructive à son groupe et tous les nouveaux venus allaient être influencés par sa formule. Le *Blue Rhythm Band* eut son heure de notoriété. Il se composait de peu d'hommes transcendants, vers 1931. Notons au saxophone-ténor le nom de Cass MacCord qui avait joué avec Louis Armstrong, et le bon pianiste Edgar Hayes. Bennie Carter reprit la direction de l'orchestre qui marquait un accent particulier dû aux arrangements un peu automatiques de Nat Leslie et de Harry White. En 1934, après plusieurs transformations, le groupe passe sous la conduite de Luky Millinder ; le personnel s'est beaucoup amélioré. Red Allen et Higginbottam sont parmi les cuivres ; Buster Bailey et Joe Garland sont aux

pupitres des saxes. Edgar Hayes est au piano et O'Neil Spencer dirige la section rythmique. En 1936, Charlie Shavers, trompette ; Billy Kyle, piano, entrent dans l'orchestre et ce sont eux qui, avec Buster Bailey et O'Neil Spencer, formeront plus tard un excellent petit ensemble dirigé par John Kirby.

Je m'en voudrais de ne pas citer, parmi les orchestres disparus, celui de Sam Wooding qui voyagea pendant deux ans en Europe, avec Bobby Martin, Ted Brock, trompettes ; Willy Lewis, Gene Cedric, Ralph James, saxophones ; Albert Wynn et Herbert Flemming, trombones ; Gusto Baratto, piano ; June Coles, basse ; John Mitchel, banjo ; et Ted Fields, batterie. Quand Sam Wooding rentra en Amérique, il essaya la formation suivante qui ne recueillit pas les lauriers qu'elle méritait : Garwin Buchell, Jerry Blake, Bingey Watson, Gene Sedric, saxophones ; George Swazie, Frank Wilson, Frank Newton, trompettes ; George Walker, Nataniel Story, trombones ; Bernard Adison, guitare ; George Howe, batterie ; Harold Walton, piano ; Louis Hill, basse.

Ils n'enregistrèrent que quelques disques sans âme ; Sam Wooding abandonna la partie pour devenir directeur d'un chœur de jeunes filles, tandis que son ancien alto, Willy Lewis, allait rester en Europe jusqu'en 1940 et se tailler un succès sans précédent. Avec ses anciens partenaires, et quelques éléments nouveaux, comme Bill Coleman, Louis Bacon ou Jack Butler, trompettes ; Big Boy Goodie, Joe Hayman, Russel ou Bennie Carter, saxophones ; l'admirable Herman Chittison ou Freddie Johnson, pianos ; et Billy Burns au trombone, Willy allait avoir le meilleur orchestre de Paris si l'on veut bien ne pas oublier Freddy Taylor qui, vers 1935, fit florès à la *Villa d'Este* avec Fletcher Allen, ténor ; Chester Lanier, bary-

ton ; Charlie Johnson, trompette ; John Ferrier, piano ; Oscar Lallemand, guitare ; D'Hellemmes, basse ; et William Diemer, batterie.

XIV. LES PETITS ORCHESTRES NOIRS

UN grand orchestre exige une continuité d'administration et d'organisation qui n'est pas à la portée du premier venu. Au contraire, le petit groupe constitue la formule facile et quotidienne qui peut permettre à tout musicien de devenir, même provisoirement, un chef d'orchestre. Il n'est d'ailleurs pas d'exécutant qui, sous une forme ou sous une autre, n'ait pu réaliser ce désir. Quand un musicien a quelque valeur, il ne manque pas de firmes d'enregistrement prêtes à le faire jouer même en réemployant la formation où il opère, mais sous un autre nom.

Le petit orchestre est une formation de cinq à sept membres composée d'une section rythmique comprenant habituellement un piano, une guitare, une basse, une batterie, et d'une section d'improvisation dont la forme classique est une trompette, une clarinette ou un saxophone, et un trombone. Ce sont ces ensembles qui continuent la formule improvisatrice traditionnelle, laissant le mécanisme du *swing* aux sections des grands orchestres et à leurs arrangeurs.

Pendant la période de King Oliver, alors que Chicago était le grand centre musical, les petites combinaisons fleurissaient. La plus célèbre fut peut-être celle des *Clarence Williams Blue Five*, composée de Louis Armstrong, trompette; Sidney Bechet, clarinette; Clarence Williams, piano; Buddy Christian, banjo; et Charles Ervis, trombone.

Au début, les formations de petite envergure étaient assez mal balancées; souvent la section rythmique était amputée au bénéfice des instruments d'improvisation. Ce fut le cas de ce groupe un peu rude mais dont la qualité des exécutants s'est exprimée en des réalisations magistrales qui continuèrent même après le départ de Louis Armstrong.

Vers la même époque, Jelly Roll Morton, le pianiste de la Nouvelle-Orléans, eut son propre orchestre composé de Nat Dominique, trompette; Roy Palmer, trombone; Tounes, clarinette; Gaspard Taylor, batterie, et Jelly Roll lui-même au piano. Vers 1926 ou 1927, il s'agrandit et, outre son chef, comprend George Mitchel, cornet; Kid Ory, trombone; Omer Siméon, clarinette; Johnny Saint Cyr, banjo; John Lindsay, basse, et André Hilaire, batterie. Ce sont eux qui enregistrèrent *Black Bottom Stomp* et *The Chant*. Puis plus tard, avec Johnny Dodds, Albert Nicholas ou George Bacquet à la clarinette, ils élaborent une liste de disques impressionnants mais un peu sauvages qui, à mon sens, et je m'empresse d'ajouter que ce n'est pas l'avis de tous les critiques, ne sont pas comparables aux créations des *New Orleans Rhythm Kings* de la même époque.

Jimmy Noone, le fameux clarinettiste de la Nouvelle-Orléans, mort en 1944, avait eu beaucoup d'influence sur l'évolution technique de son instrument. Il avait inspiré tous les clarinettistes blancs, à commencer par Jimmy Dorsey, et resta fidèle à la formule des petits orchestres

avec lesquels il continua de jouer jusqu'à sa mort. Il choisit toujours ses musiciens parmi les improvisateurs traditionalistes. Au début, Earl Hines et le saxophoniste Eddie Pollock collaboraient avec lui! Bientôt Zinke Cohn remplaça Hines au clavier; et plus tard on vit même une formation étonnante avec des as comme Charlie Shavers à la trompette, Pete Brown à l'alto, et Teddy Bunn à la guitare. Je crois que les fervents de l'avenir se plairont à réentendre *Four or Five Times*, *Sweet Lorraine* et *River Stay'way from my door*.

C'est dans de petites combinaisons non commerciales comme celles-ci, que le jazz a pu se développer et que son culte a pu se perpétuer. Jimmy Noone était d'ailleurs un grand improvisateur et Panassié avait témoigné de l'admiration qu'il lui portait, en le tenant pour le meilleur clarinettiste.

Plusieurs ont essayé de grandes formations dans lesquelles ils ne se sentirent pas à l'aise, puis ils sont revenus à la conception des petits orchestres. Ce fut le cas de Teddy Wilson qui, vers 1939, avait, à la *Famous Door* de la 52ème rue à New-York, un imposant orchestre de seize musiciens dont je n'appréciais pas la fougue plus technique que naturelle.

Auparavant déjà, il avait accompagné Billie Holliday, avec un petit orchestre nerveux; et ce fut la formule vers laquelle il ne tarda pas à revenir quand il fut engagé au *Cafe Society* où il allait triompher pendant de long mois avec sept musiciens, parmi lesquels se trouvaient Bill Coleman, trompette, et Benny Morton, trombone.

La section fut bientôt réorganisée et l'orchestre fit les beaux soirs du conservatoire du *boogie-woogie*. À la trompette on vit d'abord Emmet Berry, puis Joe Thomas, puis Emmet Berry à nouveau; à la clarinette, Jimmy

Hamilton fut remplacé par Edmond Hall, lorsque celui-ci quitta Red Allen. Sa réputation était montée d'un seul coup, jusqu'à l'inscrire au palmarès des premiers clarinettistes de l'heure. Actuellement il a repris à son compte une petite formation où, pour la première fois, ce brillant exécutant de la Nouvelle-Orléans peut insuffler ses propres idées qui ont rencontré une grande ferveur parmi les amateurs du *Cafe Society*. La conception de Teddy Wilson ne le portait pas à l'ardeur libérée de l'improvisation. Tout était minutieusement préparé et les solos étaient encadrés d'arrangements bien ratissés.

Pour ma part, j'étais aussi sensible aux interprétations de Red Allen, qui est incontestablement une des personnalités du jazz, débordante d'entrain et de vitalité. Je suivis son orchestre, depuis le moment où il quitta Louis Armstrong pour jouer au *Cafe Society*, avec Edmond Hall, l'inestimable trombone J. Higginbottam, Bill Taylor à la basse et une batterie qui l'a abandonné pour jouer avec Cootie Williams.

C'était l'expression même de l'orchestre honnête, sincère et émouvant. Rarement il fut donné à un petit groupe de réunir des éléments aussi bien assortis. Red Allen est lui-même une trompette qui ne cède le pas qu'à la supériorité de Louis Armstrong et qui même l'a suppléé plus d'une fois dans les enregistrements, sans que les spécialistes s'en rendissent compte. Il est né à Algiers, en Louisiane, et son père Henry Allen eut, aux heures héroïques de la naissance du jazz, un orchestre qui collabora activement à la genèse de la nouvelle musique.

Red Allen débuta très jeune et eut un démarrage impressionnant. Il fut bientôt considéré, par beaucoup, comme l'égal de Louis Armstrong et il entra dans la compagnie de Luis Russel qui consacra longtemps son acti-

vité à servir le potentiel lyrique du roi du jazz. Red Allen y découvrit une vitalité qui était digne de son punch et de son mordant. C'est là qu'il développa ses facultés d'improvisateur et il eut même l'honneur de tenir le suffrage de plusieurs critiques anglais qui le tenaient pour supérieur à Louis Armstrong.

Higginbottam est lui aussi un élément incomparable qui depuis plusieurs années joue à côté de son ami Red Allen, si bien qu'on ne pourrait pas concevoir l'un sans l'autre. Il est né à Atlanta, en Georgie, en 1906, et étudia la musique à l'université Morris Brown. Son premier emploi le mène au pupitre d'un petit orchestre de Wesley Helvey; puis, en 1927, il est à Buffalo en compagnie de Jimmy Harrison. En 1928, il arrive à New-York et entre dans le groupe de Luis Russel où il se lie avec son partenaire actuel. Vers 1930, il semblait bien que Higginbottam dût hériter des lauriers de Jimmy Harrison. Il avait, au trombone, le style le plus personnel qu'on pût imaginer. Il jouait sauvagement, avec des glissandos qui le faisaient reconnaître a priori, par les amateurs de disques. Depuis lors, Higginbottam a évolué dans sa conception improvisatrice et il me semble que son jeu s'est rapproché de celui de Miff Mole.

Généralement les petits orchestres ne peuvent avoir de formation continue. S'ils chôment quelques jours, il est fatal que l'un des musiciens soit mandé autre part et accepte le nouvel engagement qui lui paiera sa matérielle. C'est ce qui échut à l'orchestre de Red Allen, qui perdit son pianiste, son clarinettiste, sa batterie et sa basse. Il fallut un effort considérable pour réinsuffler au petit groupe la vitalité dont il jouissait. Red Allen remplit de courts engagements à New-York et partit pour Chicago où, au *Garrick Stage Bar*, il est parvenu en deux ans à

reconstituer un orchestre dont les vertus solides dépassent celles de sa première formation. Je m'y rendis, il y a quelques semaines. À mon sens, Red Allen détient, pour l'heure, le meilleur petit orchestre nègre ; et peut-être pourrais-je supprimer toute restriction en barrant le mot « petit ! » Plus que jamais, le trompettiste a une vitalité étourdissante ; il anime l'auditoire et communique sa vigueur à ses compagnons. À ses côtés, il est parvenu à aligner des hommes d'une telle classe qu'il semble bien que pareille aggrégation soit exactement l'idéal vers lequel doit tendre un orchestre de jazz. Fidèlement, Higginbottom resta avec lui pendant la période difficile ; puis, le chef s'adjoignit un bon alto, Don Stovan ; il y a quelques mois, le ténor Ben Webster a renforcé les positions déjà solidement établies. On peut se rendre compte de la différence qu'il peut y avoir entre un grand orchestre de *swing* et une puissante unité d'improvisation comme celle-ci. À plusieurs reprises, j'avais entendu Ben Webster que je trouvais trop technique dans les grands orchestres ; sa présence à côté de Red Allen lui a rendu une spontanéité à laquelle il ne nous avait pas toujours habitué. Un groupe comme celui-ci serait parfait avec un pianiste de la taille d'Herman Chittison et un drummer tel que Sidney Catlett. Et je ne vois pas pourquoi pareille unité ne pourrait battre sur la scène n'importe quel grand orchestre, fût-il celui de Jimmy Lunceford ou même de Count Basie.

Il est assez surprenant qu'un homme de la taille de Coleman Hawkins ait encouru plus d'un déboire lorsqu'il voulut devenir chef d'orchestre. Rentré d'Europe, vers 1939, il essaya de monter une grande formation puis fut obligé de restreindre son ambition à un petit groupe composé de Joe Guy, Tommy Lindsay, trompettes ; Earl

Hardy, trombone ; Jackie Fields, Eustace Moore, Coleman Hawkins, saxophones ; Gene Rodgers, piano ; William Smith, basse, et Arthur Herbert, batterie. En 1940, je rencontrai l'excellent saxophoniste au *Kelly Stable*, à New-York, et il avait déjà dû amputer son orchestre d'une trompette. Depuis lors, la fortune de Coleman Hawkins subit de nombreuses fluctuations. Divers éléments se succédèrent souvent aux pupitres. Après cette courte réapparition à New-York, l'orchestre se fixa longtemps à Chicago d'où Coleman ne revint que pour participer à un humble quatuor de la 52ème rue.

En son temps, j'ai admiré l'orchestre de Roy Eldridge, la formidable trompette qui joue avec beaucoup de brio et de personnalité et qui semble bien être le prochain rival de Louis Armstrong. Il était excellent mais ne dura qu'un peu plus que ce que durent les roses. Roy Eldridge fut engagé par Joe Sullivan avec qui il partit en tournée. Puis il revint à l'idéal d'une petite unité dont il était le centre actif. Celle-ci évolua d'ailleurs à travers une série de personnalités, jusqu'à la date d'aujourd'hui. C'est le sort habituel de ces groupes dont les musiciens se séparent et se retrouvent, tandis que le chef, lui, reprend auprès d'un de ses camarades plus heureux.

Ce fut le destin de Gene Cedric, de Pete Brown, de Frank Newton, de Ben Webster, de Sidney de Paris, de Sam Price et de nombreux autres dont les noms s'imposent. Plusieurs de ces petits groupes furent obligés de s'employer à des engagements d'une nuit qui eurent vite fait de ruiner l'unité inspiratrice. D'autres cherchent des combinaisons de duo ou de quatuor, dont les qualités sont plus spectaculaires et partant plus commerciales. New-York et Chicago foisonnent de formations où l'on trouve tour à tour les noms de Chris Columbus, Savoy Sultans, Earl Bostic,

Garwin Buschel, Willy « the Lyon » Smith, Louis Metcalfe, Kayser Marshall. Je vote une mention spéciale à l'ensemble de Bobby Martin qui jouait dans le *Village* et savait, quand il le désirait, émouvoir les amateurs difficiles.

Je pense à l'instant même au jazz d'Eddie South, l'étonnant violoniste, qui passe du jazz aux czardas, avec facilité. Eddie, lui également, s'est consacré à la recherche de différentes formules expérimentales. Je l'ai beaucoup aimé en Europe où il n'avait qu'un concurrent en la personne de Grapelli. À l'heure actuelle, Eddie me paraît avoir remporté la palme du violon, sans être parvenu toutefois à trouver une solution définitive au problème angoissant des orchestres. Depuis qu'il fut engagé au *Cafe Society*, dont il devint un des piliers, son orchestre a témoigné de plus d'unité. Hélas ! il a dû sacrifier au goût du public mondain et pendant la moitié du temps, il jouait des valses ou des czardas.

À côté d'Eddie South, a percé la formation de John Kirby qui paraissait être la plus durable, en fonction de la grande individualité qu'elle manifesta pendant plusieurs années. Le chef lui-même avait joué de la contrebasse dans plusieurs orchestres, quand il se décida à grouper des musiciens. Il savait toute la difficulté qu'il y a, pour des noirs surtout, à s'imposer ; et pourtant il est parvenu à ses fins grâce à une volonté et à un courage qui ne se sont pas démentis un seul instant. Ses musiciens étaient à l'*Onyx Club*, en 1939, et je fus très ému par leur puissance d'improvisation. Ils se développèrent d'ailleurs dans un sens constructif où l'arrangeur préparait méthodiquement les effets et laissait peu de contrôle au soliste dont l'énumération était un programme : Charlie Shavers, trompette ; Buster Bailey, clarinette ; Russel Procope, alto ;

Billy Kyle, piano ; O'Neil Spencer, batterie ; et John Kirby, basse. Cette formation, qui a subi des changements dans les derniers temps, était loin de l'esprit originaire de la Nouvelle-Orléans. Son chef cherchait la perfection d'une personnalité à travers des orchestrations souvent cérébrales, quoique très rythmées.

J'ai déjà dit toute l'admiration que je voue à Charlie Shavers qui est bien à côté de Red Allen, de Cootie Williams, d'Emmet Berry, de Sidney de Paris, de Bill Coleman, l'homme le plus apte à pouvoir faire figure dans un orchestre d'improvisation pure. Et il est étonnant de savoir que celui qui est la frénésie même comme soliste, a préparé beaucoup des arrangements dont John Kirby usait. Quant à Buster Bailey, toujours souriant, il a gardé à travers les années le style aux notes rapides et tressautantes qu'il doit, tout comme Barney Bigard, à l'influence d'Alphonse Picou.

Russel Procope joua dans l'orchestre de Fletcher Henderson, à la période de la *Connie's Inn*. Il est né à New-York où il apprit le violon, puis fut à l'école du saxophone avec le professeur Michel. John Kirby, violoniste lui-même, le retrouva dans cet orchestre où il était devenu bassiste, après avoir fait de sérieuses études au conservatoire de Baltimore. L'ensemble de l'orchestre était parfait et avait acquis une solide unité en raison du fait que ses membres avaient collaboré pendant longtemps. Depuis 1944, hélas, les éléments de l'orchestre de John Kirby se sont dispersés. Le même vent de défaite a soufflé sur le groupe des *Spirits of Rhythm*, qui exprimait l'exaspération la plus débridée que le jazz ait fournie. Je les ai entendus très souvent en 1939, à l'*Onyx Club*. Ils étaient six hommes soutenus par une combinaison à cordes, bizarre et très efficace. Le centre du groupe résidait en la

personne de Leo Watson, qui est un des derniers tempéraments tourmentés que le jazz nous ait donnés. C'est lui qui mettait l'orchestre en transe, le transposait, l'animait et l'électrisait. Parfois, il atteignait une sorte de folie rythmique qui est un des phénomènes les plus intéressants de l'improvisation et représente à mes yeux le jazz dans sa tradition surréaliste la plus pure. Seule la subconscience peut être toute puissante dans les divagations où le *scat*, l'improvisation, le rythme et l'imagination ont partie liée. Leo Watson est extraordinaire ; quand il n'est ni trop froid ni trop excité, il inscrit ses élucubrations sur la toile de fond plus sage, plus précise et mieux composée, de son orchestre. En 1940, chez *Nick's* ou à *Hickory House*, le groupe était réduit à quatre musiciens. Les ensembles étaient toujours chantés et rythmés par des instruments à corde. Teddy Bunn, souriant, ironique, pinçait la guitare électrique avec une maestria qui lui a valu de battre le rythme derrière de nombreux orchestres d'enregistrement, comme ceux de Mezz Mezirow, de Tommy Ladnier ou de Pete Brown. Ses disques furent enregistrés et dirigés par Hughes Panassié, pendant son séjour en Amérique. Ils forment un aboutissement excellent au style de Chicago qui s'est revivifié au contact de la conception nègre. *Rosetta*, avec l'admirable solo de Pete Brown, constitue un des disques éminents de ces dernières années où, à côté du saxophoniste, il faut s'attacher à écouter religieusement l'accompagnement.

Teddy Bunn a joué avec le quintuor d'Higginbottom qui a réalisé un bon *Basin Street Blues* où brillent Mead Lux Lewis, au piano, et Sidney Catlett, à la batterie. Cette petite formation s'est ensuite augmentée de Frank Newton et de Sidney Bechet pour enregistrer sous le nom de *Port of Harlem Seven*. Depuis 1941, les *Spirits of*

Rhythm s'étaient installés en Californie. Des alternatives de succès et de difficultés les ont cependant vus unis pendant longtemps. Un moment, Barney Bigard joua avec eux ; puis, Teddy Bunn quitta l'orchestre, et en dernière analyse, les fameux *Spirits of Rhythm* ont terminé leur carrière et chacun est parti de son côté.

Ce serait le moment d'étudier l'admirable *King Cole Trio* de Stuff Smith, le bon violoniste de jazz qui fit sensation au *Kelly Stable* à New-York, puis fut engagé au *Garlick Stage Bar* de Chicago, où il permutait avec Red Allen. Depuis lors son nom est réapparu sur les affiches du caveau de l'*Ubanghi*, à Broadway, pour ressusciter bientôt à l'*Onyx Club* de la 52^{ème} rue. Depuis deux ans, cette artère de New-York a été appelée la *Swing Alley* (l'avenue du *Swing*). Il y a une dizaine d'endroits où se succèdent perpétuellement de petits orchestres de trois, quatre, ou cinq musiciens. C'est là que les renommées se font et se défont. On y rencontre Art Tatum, Ben Webster, Coleman Hawkins, Art Hodes, Mezz Mezirow, les frères de Paris, Stuff Smith, Barney Bigard, Wingy Mannone, Charlie Shavers et de nombreux autres.

Et me voici tout naturellement amené à mon dernier et principal petit orchestre. Hélas ! depuis que ce livre a été publié dans son édition anglaise, son animateur est mort tragiquement. Ces dernières années, il avait émergé de toute sa grandeur au-dessus du lot de ses concurrents et Fats Waller gardera à travers l'histoire du jazz toute la ferveur du crédit que les amateurs attribuaient à son talent de pianiste et de compositeur. Il était né à Harlem, fils d'un pasteur, et se destinait à la prêtrise, quand le démon du jazz, qui arracha Irving Berlin à la Synagogue, écarta Thomas Waller du Temple. Sa préparation religieuse lui avait fait acquérir une solide éducation musicale

qui portait ses facultés d'exécutant indifféremment au clavier de l'orgue ou du piano.

Peu à peu Thomas Waller, qui fut dénommé Fats Waller en raison de ses proportions physiques, glisse des cérémonies religieuses vers la musique profane. Doué d'un talent et d'une personnalité étonnantes, il se met à jouer du piano avec un style tout particulier, dont l'emploi rythmique et continu de la main gauche apporte une grande innovation à la tradition de ceux qui l'avaient précédé. Fats se révèle bientôt excellent chanteur et, avec Louis Armstrong et Leo Watson, il constituait la trinité noire qui me paraissait la plus significative. Sa carrière fut abondante et diverse ; il joua dans de nombreux orchestres, depuis celui de Ted Lewis jusqu'à la formation des *Chocolate Dandies*, en passant même sous la baguette symbolique de Fletcher Henderson.

Sa grande personnalité de soliste, qu'il a canalisée pour de nombreux enregistrements, allait lui donner rapidement la possibilité inespérée d'avoir un orchestre auquel il insufflerait la fougue de sa puissance. Il débute vers 1927 avec les *Morris Hot Babies* ; la même année déjà, son ensemble prend le nom de *Louisiana Sugar Babies*, deviendra sans tarder *Fats Waller and his Buddies*, et c'est sous cette étiquette qu'il enregistrera le célèbre *Minor Drag*. Entretemps, Fats avait composé des morceaux qui connurent la vogue la plus absolue. Est-il besoin de rappeler *Honey Suckle Rose* ou *Ain't Misbehavin'* ? Vers 1934, la vedette obtient un contrat d'enregistrement sous le nom de *Fats Waller and his Rhythm*, et des blancs comme Jack Teagarden, Eddie Condon ou Mezz Mezzrow, sont fiers d'apparaître à ses côtés. En 1935, l'orchestre de Fats tend lentement vers une formation plus continue. Bill Coleman y fait une apparition à la

trompette, ainsi qu'Eugène Cedric rentré d'Europe après une tournée glorieuse. Et ce dernier restera l'élément de base du chef.

J'ai déjà dans mon premier livre énoncé tout le bien que je pensais de ce ténor que Panassié tient même pour supérieur à Coleman Hawkins. Cedric est né à St. Louis, en 1906. En 1922, il débute sous la direction de Charlie Creath ; puis vers 1921 ou 1922, il est le principal saxophoniste de Fate Marabele dans l'orchestre où s'étaient déjà fait remarquer Louis Armstrong et John Dodds sur le bateau *St. Paul* frété pour des excursions de plaisir sur le Mississippi.

En 1924, il apparaît dans le groupe de Julian Huthor, qui accompagne une revue de Jimmie Cooper dans un théâtre de Harlem. L'année suivante, il est engagé pour la tournée européenne de Sam Wooding.

Depuis son retour en Amérique, Gene Cedric est resté plusieurs années l'élément indispensable de coordination, à côté de Fats. Son jeu solide, bien fourni, de longue haleine, ses idées originales et sincères ont donné un relief tout particulier à celui qui fut le meilleur petit orchestre de cette décade.

La dernière formation réunie par Fats Waller comprenait, outre lui-même au piano : Bugs Hamilton, trompette ; Eugene Cedric, ténor ; Ed. Smith, guitare ; Cedric Wallace, basse ; et Slick Jones, batterie. Ils sont parvenus à sortir des banalités des arrangements habituels, grâce à l'autorité vivifiante de leur chef. Que celui-ci compose, chante, joue de l'orgue ou du piano, il est toujours égal à lui-même. Je ne lui faisais qu'un seul reproche : il cherchait souvent la popularité facile avec des poses insupportables, d'un goût douteux qui me paraissait incompatible avec ses qualités propres. Hélas ! il y a un

an à peine, Fats Waller est décédé dans un train qui le ramenait de Californie. Le jazz a subi une perte irréparable qui a frappé tous ses fervents. Depuis lors, Gene Cedric est devenu le chef d'un admirable petit orchestre qui s'attarda longtemps à *The Place*, dans le *Village* ; et, depuis quelques semaines, l'un des meilleurs ténors américains, il a été engagé au *Cafe Society*, Down Town, où il a imposé une nouvelle conception du jazz tout en douceur et en demi-teintes.

XV. LES GRANDS ORCHESTRES NOIRS

IL Y A actuellement des centaines d'orchestres noirs dont l'énumération comporterait plusieurs pages. Tous, des meilleurs aux plus mauvais, sonnent de la même façon si on en excepte trois ou quatre. Le glissement du jazz vers le *swing* a égalisé toutes les formations par le bas. C'est le trust du *swing* à outrance. Dans toutes les villes d'Amérique, il y a un orchestre avec sept cuivres et quatre saxophones. Entendez-les à Daytona Beach, à la Nouvelle-Orléans ou à Hollywood, le produit musical qu'ils fabriquent est toujours identique dans son insignifiance. On ne délivre pas du jazz à la manière dont on cuit des petits pains ! Duke Ellington a transcrit en son temps quelques-uns de ses airs les plus célèbres et a ainsi préparé la nourriture spirituelle de tous ceux à qui il suffit d'essayer de copier ce qu'il a réalisé lui-même.

Hélas ! il n'est pas un orchestre américain qui soit capable de rendre la qualité des grands moments artistiques de Duke, parce que nul ne détient au fond du cœur le génie d'expression qui est celui d'Ellington lui-même. Comment, dans ces conditions, la mouture d'ar-

rangements pondus à longueur de semaines, par des industriels plus avisés qu'inspirés, pourrait-elle avoir une âme ? Qu'on ne croie surtout pas que l'auréole de certains noms constitue une garantie ! J'ai entendu, il y a trois ans, à la Nouvelle-Orléans, l'orchestre local de Sidney Desvigne. Le chef était un vétéran qui collabora aux vieilles formations des pionniers. C'était parfait ! Cela sonnait comme Erskine Hawkins ou Les Hite. Et je me fis la réflexion que beaucoup de ces grands orchestres noirs sont bons dans la mesure où ils sont interchangeables. Je défie un critique d'établir un critère de différenciation entre leurs valeurs, comme c'était possible entre le *New Orleans Rhythm Kings* ou le *Memphis Five*, par exemple.

Peut-être est-ce dans le chapitre dédié aux formations du passé que j'aurais dû parler de Chick Webb ? Ce diable de petit être, torturé physiquement par les dieux, fut un maître drummer qui réalisa quelques disques de toute beauté.

Pauvre nègre malade, habitant à Baltimore, il nourrissait le culte que tous ceux de sa race entretiennent pour leur musique. Une opération miraculeuse le guérit et, à force d'efforts et de contrôle sur lui-même, il débuta dans le métier avec des orchestres d'occasion.

On le vit aux *Balconades* de Columbus-Avenue et les anciens clients qui avaient frémi aux improvisations du *Dixieland* ne furent pas peu étonnés de se trouver un soir en face d'un drummer minuscule, presque bossu, malingre ; ils constatèrent rapidement que cette sorte de nain semblait animé de l'âme même du jazz. Chick Webb n'avait que quelques années à vivre, mais elles lui suffirent pour inscrire son nom au livre de l'immortalité.

Il avait travaillé pendant un certain temps avec des as comme Johnny Hodges, l'alto de Duke Ellington, et la trompette Bobby Stark. En 1931, l'orchestre est formé par « Shad » Collins, Louis Hunt, Louis Bacon, trompettes ; Jimmy Harrison, trombone ; Bennie Carter, Hilton Jefferson, Elmer Williams, saxophones ; Kirk Partrick, piano ; John Trueheart, banjo ; Elmer James, basse ; et Chick Webb lui-même à la batterie.

Ils enregistrent *Heebie Jeebies*, dont la fraîcheur et le rythme apportaient vraiment quelque chose de neuf aux amateurs. Je me souviens que c'est Hughes Panassié qui me le fit entendre à Paris, et nous discernâmes immédiatement qu'un grand orchestre était né. Je ne sais qui prépara l'arrangement d'*Heebie Jeebies* ; on y distingue une reflet de la manière des fameux *Chocolate Dandies* ; il est vrai que Jimmy Harrison et Bennie Carter s'étaient retrouvés.

En 1934, nous trouvons au pupitre : Mario Banza, Ronald Jones, Taft Jordan, trompettes ; Sandy Williams, trombone ; Pete Clark, Edgar Samson, Elmer Williams, saxophones ; seul, John Kirby sera le nouvel élément qui entrera dans la compagnie. Ce fut la grande période de Chick Webb, qui d'un coup d'audace avait atteint la renommée des orchestres importants. Edgar Samson avait été une heureuse acquisition, puisque la plupart des arrangements étaient préparés ou tout au moins révisés par lui. C'est vraisemblablement ce phénomène qui doua l'orchestre d'une grande individualité. Qu'on réentende *On the Sunny Side of the Street* ou *Dark Town Strutters Ball* pour les comparer avec *That Rhythm Man*, enregistré en 1935, à une période où Bobby Stark et Wayman Carver ont remplacé Samson et Kirby. Le départ de Samson modifie complètement la personnalité du groupe

et Chick Webb se rend compte de la perte irréparable qu'il a subie ; aussi, quand Jefferson le quittera, il reprendra immédiatement son ancien arrangement. Une dizaine d'enregistrements seront tournés, selon l'expression à laquelle Chick nous avait habitués.

La chanteuse Ella Fitzgerald, une petite orpheline des environs de New-York qui avait économisé sur ses maigres appointements pour s'offrir une nuit à Harlem, décida de s'inscrire au concours des amateurs de l'*Apollo* où elle fut classée première. Son charme était tel qu'elle fut aussitôt remarquée et applaudie et il ne tarda pas que Chick Webb, qui s'y connaissait, l'engageât. Elle devint le centre même de l'orchestre. Sa voix profonde, vibrante, un peu gringante, était aimée par tous ceux que le jazz attire. Ce fut la période culminante de Chick Webb, qui poussa l'art de la batterie jusqu'à la perfection. Il n'y avait chez lui aucune lourdeur ; il était tout rythme et souplesse et usait beaucoup de la brosse en fil de fer dont il imposa la généralisation de la technique. J'entendis son orchestre en 1939, quelques semaines avant que Chick mourût. Je fus étonné par les qualités admirables de cet animateur ; et *Undecided* qu'on venait de lancer à New-York, me charma autant que le vieux *Tisket Tasket* qu'Ella Fitzgerald reprenait, à la grande joie de l'auditoire.

Chick Webb avait eu l'idée de doter son orchestre d'un groupe restreint de cinq musiciens qui pouvaient improviser. De son côté, Ella avait inauguré, en 1937, un ensemble d'enregistrement tiré de la formation à laquelle elle appartenait elle-même et qu'elle appela le *Savoy Eight*. La mort de Chick Webb priva l'orchestre de son âme. Celui-ci continua cependant sous la direction d'Ella Fitzgerald qui fit preuve de beaucoup de maestria.

Hélas, peu à peu, les meilleurs musiciens quittèrent et furent remplacés par des débutants. Je l'ai écouté de nombreuses fois au *Savoy* où sa nouvelle formation alternait avec celles de Lucky Millinder, d'Erskine Hawkins, des *Savoy Sultans*, d'Earl Hines et des autres dont la mission est de perpétuer la puissance du rythme qui fait du *Savoy* une sorte de conservatoire où l'on gradue les orchestres nègres.

Nous avons vu que Lucky Millinder succéda à la direction du *Blue Rhythm Band*. En 1937, des personnalités de tout premier plan défendaient la réputation de l'orchestre : Charley Shavers, Wilbur de Paris, trombones ; Tab Smith, saxophone ; Billy Kyle, piano ; et O'Neil Spencer. Tous ces musiciens ont depuis longtemps été remplacés et Lucky Millinder continue à dévouer son attention à cette unité. Quand son nouveau ténor joue et qu'on ouvre le haut-parleur du *Savoy*, les couples entrent en transe et enfièvrèrent le rythme saccadé de leur *lindy-hop*. Il se peut d'ailleurs que ce soit Erskine Hawkins ou les *Savoy Sultans* qui font voltiger les danseurs : ces orchestres sonnent généralement de la même façon et il est difficile de les distinguer. C'est le disque de *Tuxedo Junction* qui détermina le succès d'Erskine Hawkins et l'on crut qu'un rival était né qui allait attaquer la réputation des meilleurs.

Les Hite, de son côté, n'avait ni nom ni renommée, quand il eut la chance de rencontrer Louis Armstrong qui, lui, avait un grand nom et pas d'orchestre. On ne sait ce qui décida Louis à s'attacher à ce groupe, mais pendant tout son séjour dans l'Ouest, il fut fidèle aux *Sebastians' Cotton Club* où l'on retrouvait des individualités comme Lawrence Brown au trombone, Les Hite au saxophone, Jimmie Prince au piano et Lionel Hamp-

ton à la batterie. C'est avec ces vivantes personnalités que Louis enregistra *Ding Dong Daddy, I'm in the Market for You, Confessin'* et *If I could be with You*. Bientôt, Lawrence Brown quitta l'orchestre pour rentrer chez Duke Ellington ; et c'est sans lui que Louis tourna *Memories of You, Body and Soul* et un des enregistrements qui me plaît le plus : *Shine*. Le démarrage est foudroyant, le chant d'Armstrong glisse brusquement vers un *scat* prenant, tandis que le solo de trompette, finissant sur des notes gratte-ciel, atteint un grand état d'émotion.

Après Armstrong, Les Hite a poursuivi sa carrière musicale sur la côte ouest. À deux ou trois reprises, il a fait des apparitions remarquées à l'*Apollo* de Harlem ; je m'y arrêtai il doit y avoir deux ans : c'était un orchestre honnête, qui jouait convenablement de bons arrangements. Il y avait à ses pupitres : Paul Campbell, Walter Williams, Forrest Powels, trompettes ; Britt Woodman, Allen Durham, trombones ; Les Hite, Floyd Teerham, Jud Martyn, Roger Hurd, Sol Moore, saxophones ; Nat Walker, piano ; Frank Pasely, guitare ; Al Morgan, basse ; et Oscar Bradley, batterie.

Je connaissais depuis longtemps Claude Hopkins, quand je le réentendis en mai 1939 à l'*Apollo*. C'est lui qui aux temps héroïques avait accompagné Joséphine Baker dans sa tournée à travers l'Europe, avec une petite formation bouillante qui rythmait les danses et les chants de la vedette. D'ailleurs, n'est-ce pas tout dire, Sidney Bechet était l'étoile de cette unité. En 1939, je fus un peu désillusionné de voir combien l'orchestre s'était transformé. J'avais été envoûté précédemment par les solos de clarinette d'Ed Hall, le pur représentant du style de la Nouvelle-Orléans ; mais celui-ci avait déjà quitté un orchestre qui paraissait sans relief.

À cette même période, Bennie Carter constituait l'attraction du *Savoy* avec des éléments remarquables tels que Joe Thomas, Russel Smith, trompettes ; Tyree Glenn, Vic Dickerson, James Archey, trombones ; Jimmy Powell, Carl Frye, Ernie Powell, Cass McCord, saxophones ; Eddie Heywood, piano ; Ulysse Livingston, guitare ; Hayes Alvis, basse ; et Ted Fields, batterie. Je passai toute une nuit en compagnie de Louis Armstrong, qui était émerveillé et me fit part de l'admiration qu'il vouait à Bennie Carter, une des premières parmi les vraies personnalités du monde du jazz. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que nous voyons son nom au cours de cette étude, mais tout ce qu'on en a dit n'apporte qu'une faible représentation de sa valeur. Bennie Carter était d'ores et déjà tenu pour un des meilleurs parmi les meilleurs. En 1933, il avait un orchestre excellent avec des noms comme Bill Dillard, trompette ; Choo Berry, ténor ; et Sidney Catlet, batterie. Un peu plus tard il dirige une autre formation qui accompagnera Spike Hughes, le ténor anglais, et à la fin de la même année de nouveaux musiciens renforcent la qualité des sections. Le trio de trombones composé d'Higginbottom, Fred Robinson et Keg Johnson, est supérieur ; tandis que le piano est défendu par Teddy Wilson.

Un an plus tard, Bennie Carter se présente avec un orchestre complètement renouvelé. Voici ceux qu'il a recrutés : Russel Smith, Otis Johnson, Irving Randolph, trompettes ; Bennie Morton, Keg Johnson, trombones ; Ben Smith, Russel Procope, Ben Webster, saxophones ; Teddy Wilson, piano ; Clarence Halliday, guitare ; Elmer James, basse ; et Walter Johnston, batterie.

Nous sommes à la période où Willy Lewis remporte des succès innombrables à Paris. Sa situation budgétaire

lui permet d'appeler des as américains et il engage Bennie Carter. Lorsque celui-ci arrive au Havre, il ne peut débarquer et doit rentrer à New-York pour régler certaines formalités de douane. Enfin, il retourne vers l'Europe et va jouer dans les sections de Willy Lewis, chez Florence, où les amateurs viennent écouter les prestations du grand musicien au saxophone ou à la trompette. Bennie Carter va rester en Europe et passera de France en Belgique, de Belgique en Hollande, de Hollande en Angleterre. À Londres, avec un orchestre blanc où l'on trouve Max Goldberg, trompette; Lew Davis, trombone; et Buddy Featherstonough, ténor, il enregistre plusieurs disques. De même, en Hollande, où il retrouve Coleman Hawkins, ténor; Freddy Johnson, piano; Arthur Briggs, trompette, et Johnny Frisco, ténor. Tandis qu'à Paris il assemble la formation suivante au studio d'enregistrement: Bertie King, clarinette; Fletcher Allen, alto; Alix Combele, ténor; De Sota, piano; Django Reinhardt, guitare; Léon Harrison, basse; et Robert Monmarche, batterie. Il est inutile de préciser qu'à chacune des prestations dont il a la responsabilité, Bennie Carter est l'auteur des arrangements; tandis qu'il joue lui-même, indifféremment, et avec autant de talent, la trompette ou l'alto.

J'ai eu l'occasion de rencontrer souvent Bennie Carter pendant son séjour en Europe et j'ai eu grande joie à le retrouver aux États-Unis. C'est un homme intelligent, qui a appris très rapidement le français et est capable d'exprimer des idées très justes sur les nécessités de l'évolution du jazz. À différentes reprises, je l'ai réentendu avec de petits orchestres qui l'accompagnaient à la *Kelly Stable* ou à la *Famous Door*. Il était toujours éblouissant. Il s'agissait ici de petits groupes d'improvisation où Bennie était très à l'aise quoiqu'il soit un des meilleurs arrangeurs amé-

ricains. Je lui fis la confiance de mon amour impénitent des petites formations d'improvisation pure et Bennie Carter émit une opinion qui me paraît très juste. Il préférerait, me déclara-t-il, les petits orchestres lorsqu'il est possible de les composer de musiciens de premier ordre qui sont capables d'improviser. S'ils ne sont pas des as, il faut les empêcher de divaguer et le chef est bien obligé de les conduire, à sa façon.

C'est une observation très intelligente et on en arrive ainsi à une affirmation qui mettra tout le monde d'accord sur les rapports comparatifs de l'improvisation et du *swing*. Il s'agit d'une question qualitative; les individualités de l'orchestre valent-elles un arrangeur ou bien les qualités de ce dernier sont-elles tellement transcendantes que la formation ait intérêt à adopter sa conception? Tel est le problème et la solution me paraît facile à découvrir. Quoi qu'il en soit, tout le monde est d'accord sur la personnalité de Bennie Carter dont le talent a été reconnu officiellement lorsque Columbia l'a chargé de compositions musicales, rompant ainsi la fameuse barrière des races. Mais Bennie Carter n'était pas à l'aise dans un emploi où il ne pouvait déployer ses dons de musicien exécutant. Il repartit bientôt en une longue tournée avec un grand orchestre devant lequel apparaissait Billie Holiday ou Savannah Churchill.

Actuellement, il est devenu un des as de la musique syncopée. Son orchestre a la réputation des meilleurs et j'envisage l'avenir de Bennie Carter avec beaucoup de sécurité. Il est peut-être le seul à pouvoir rivaliser avec un génie comme Duke Ellington, car il est certes capable de trouver une expression qui ne soit pas la copie du maître et qui dénote son talent.

Cab Calloway est parmi les privilégiés de la fortune, puisque son orchestre est un de ceux qui récoltent les plus grosses recettes. Il était, vers 1930, tenu pour une des vedettes essentielles d'Amérique ; et, le 4 février 1931, quand il fallut remplacer Duke Ellington au *Cotton Club* de Harlem, il fut choisi et resta le grand animateur de cette maison célèbre jusqu'au moment où elle transporta ses pénates à Broadway.

Cab Calloway réunissait, vers 1925, un ensemble sans prétention, à tendance corporative, qui était composé de R. Q. Dickerson, Harry Cooper, trompettes ; De Priest Wheeler, Dave Jones, Eli Logan, Andrew Brown, saxophones ; Jimmie Prince, piano ; Charley Stamps, banjo ; Smith, basse ; et Le Roy Maxey, batterie. L'orchestre subit des changements, s'appela *The Missourians* et enregistra quelques disques qui ne furent pas très remarquables.

Cab Calloway avait fait des études de droit et se préparait à défendre la veuve et l'orphelin, quand le talent de société qui lui permettait de chanter des *scats*, lui ouvrit une lucarne sur l'avenir du jazz. Il devint le chef de cet orchestre plutôt obscur et d'un seul coup, il gravit, vers 1931, les escaliers de la gloire. La nouvelle formation qui affronta les feux du *Cotton Club* se tailla un énorme succès et, rapidement, les firmes phonographiques permirent à Cab Calloway d'entreprendre une longue série où l'on trouve du meilleur et du pire. Le premier disque qui nous arriva en Europe était *Some of these Days*, joué à toute vapeur, avec des ensembles étourdissants, un arrangement qui indiquait un nouveau potentiel de possibilités et un chant infernal de Cab Calloway à propos duquel, à l'époque, j'écrivis qu'il apportait un renouveau d'improvisation, même après Louis Armstrong !

Hélas ! la personnalité qui se dégageait de l'exécution de ce disque ne manifesta pas sa continuité dans toutes les réalisations de Cab Calloway. L'orchestre manquait d'unité en raison du fait qu'il y avait plusieurs arrangeurs. Tantôt un disque tendait à une expression nostalgique de *spiritual*, tantôt Cab se hissait à un sommet inatteint avec *St. James Infirmary* qui était meilleur que *Basin Street Blues*, quoique les *scats* du chef fussent toujours émouvants. Le succès était dû aux vocalises ensorcelées, bientôt Calloway devint Sa Majesté du *Hi de ho* et concentra toute sa publicité sur cette capacité qui ne constituait qu'une facette minuscule de son talent.

Minnie the Moocher fut son couronnement et l'air fit tellement fureur que Cab le recommença sous des formes diverses quoique approximatives ; seuls les titres changeaient : *Kickin' the Gong around* ou *Reefer Man* ou *You gotta the Ho-de-ho*. Cab Calloway fit une tournée en Europe, vers 1934, et eut un gros succès de curiosité. Il passa tout un après-midi chez moi, à Bruxelles, et j'eus beaucoup de joie à m'entretenir avec lui. Il avait une vue très juste du jazz, aimait les meilleurs musiciens et m'expliquait lucidement qu'il est difficile de résister à l'argent. Sans le vouloir, il avait découvert une brillante formule de réussite et, malgré lui, les circonstances l'obligeaient à l'exploiter à fond. Il enregistra un nombre impressionnant de disques dont certains témoignent qu'il est capable des meilleures réalisations et peu à peu il transforma son orchestre et fut en état de se payer les musiciens les plus en vue.

Je le retrouvai un soir à Amsterdam, en Hollande, et finis la nuit avec Edwin Swayze et lui-même. Pour autant que mes souvenirs ne me trompent, le bassiste Al Morgan était des nôtres. Quelques jeunes filles hol-

pourtant des musiciens de premier ordre, comme Scoops Carey que l'on peut classer dans la catégorie des cinq ou six meilleurs altos. J'eus cependant l'impression que le jeu du maître s'était légèrement mécanisé ; les *diminuendos* et les *glissandos* d'autrefois, les accords miraculeux et les démarrages abrupts semblaient être devenus des formules techniques sans vivante inspiration. Je suivis Earl Hines à une *jam session* de Harry Lim, où il joua avec Bennie Carter et Charlie Shavers. Je ne crois pas avoir ressenti souvent d'émotion aussi prenante. Les trois musiciens s'étaient grandis à leur contact respectif. La puissance exaspérée de Charlie Shavers avait électrisé Bennie Carter dont le tempérament est de nature assez calme. Earl Hines bondissait à son clavier. Ce fut un moment auguste de l'histoire du jazz et cela démontre, à mon sens, le pouvoir de disposition des petits orchestres d'improvisation.

Le rôle que joua la Nouvelle-Orléans dans la naissance du jazz allait se développer et se parfaire à Kansas City, la ville du Middle West qui fut le point de ralliement de deux orchestres célèbres : Andy Kirk et Count Basie.

Andy Kirk a une formation solide qui dure depuis 1927. Après avoir conquis ses galons à Kansas City, il passa par Chicago où se consacraient les talents. Tous les arrangements du groupe étaient préparés par la pianiste Mary Lou Williams. C'est ce qui détermina l'unité de l'orchestre sans que l'on puisse affirmer que les premiers enregistrements témoignent de beaucoup d'audace rythmique ou d'initiative de composition. Des disques comme *Casey Jones Special* et *Dallas Blues* n'ont rien de particulièrement supérieur. Jose même dire que si on les compare aux réalisations antérieures de King

Oliver ou de Fletcher Henderson, ils sont bien loin de compte.

Pourtant l'orchestre a tenu bon pendant de longues années. Vers 1936, Andy Kirk jouait du baryton, tandis qu'en 1939 il avait abandonné l'instrument pour se consacrer plus spécialement à la direction de son groupe où nous vîmes passer tour à tour des exécutants comme la trompette Bill Coleman et le saxophoniste Don Byas. Les deux bases de l'orchestre résidèrent dans le chef et dans sa pianiste. Mary Lou Williams a une personnalité très marquée, elle joue avec beaucoup de spontanéité et avec une puissance d'attaque qui est rare chez une femme. Elle a enregistré avec ses musiciens, sous le nom de *Mary Lou Williams and Her Kansas City Seven*. Depuis environ deux ans elle a quitté Andy Kirk et a joué en soliste au *Cafe Society* où ses improvisations de *boogie woogie* ont été très appréciées. En octobre 1944, je l'ai entendue avec un quatuor où brillait Bill Coleman ; elle était toujours assez bonne. De son côté, Andy Kirk a gardé sa place parmi les grands orchestres noirs ; on ne peut dire qu'il soit de la classe de Jimmy Lunceford ni même de Lionel Hampton, mais ses exécutions, sans être transcendantes, sont toujours honnêtes et vigoureusement senties.

Count Basie est devenu le chef d'un ensemble qui eut son heure de renommée locale sous le nom de *Bennie Moten's Kansas City Orchestra*. Il était composé de trois cuivres et de trois saxophones, avec une section rythmique ; et je me souviens des nombreux disques qui arrivèrent en Europe sans nous persuader toutefois des virtuosités de l'orchestre. Il était rude, sauvage et indiscipliné. Les arrangements étaient un peu désordonnés et manquaient d'équilibre. *Moten Stomp* méritait une mention et *Sugar* me plaisait malgré les grognements ineffi-

caces du souzaphone. C'est à la même période que *Sugar* des *Chicagoans* fut tourné ; cela nous permettra d'établir la qualité respective des valeurs.

Ce n'est qu'après 1931 que Bennie Moten recruta la trompette Lips Page, l'alto Eddie Barfield, le ténor Ben Webster, le pianiste Bill Basie, et la basse Walter Page. Tous étaient des as dont les dons d'interprétation n'allaient pas tarder à être reconnues. Subitement, l'esprit de l'orchestre évolue ; les aspérités mélodiques qui étaient insupportables au temps de Bennie Moten disparaissent, et l'influence du pianiste Count Basie se fait peu à peu sentir. *Moten Swing* est symbolique de la nouvelle conception musicale qui possède le groupe. En réalité, le phénomène qui s'est passé est simple. Moten avait engagé un pianiste qui avait plus de personnalité que lui et qui allait cristalliser les dispositions des sections.

Son histoire est étrange. Il était parti dans le Middle West avec un petit orchestre sans importance, mais il tomba malade à Kansas City et fut envoyé à l'hôpital. Quand il en sortit, Count Basie était complètement dénué d'argent et il fut astreint d'aller écouter l'orchestre de Bennie Moten, debout sur le trottoir, en face du bal où on les acclamait. Une circonstance fortuite lui permit de jouer un morceau et il fut engagé. Son jeu pianistique était plus proche de la conception de Fats Waller que de celle d'Earl Hines.

Il fait insensiblement glisser l'ensemble vers un développement orchestral qui représente l'épanouissement de sa propre individualité. C'est le style qui deviendra bientôt à la mode et qui sera l'expression même de la mécanisation du jazz, appelé le *swing*, avec des répétitions en force de *riffs* qui sont marqués ou ponctués par un

rythme très simple dont souvent quelques notes de piano marquent les sommets.

Vers 1936, Count Basie succède à Bennie Moten, comme chef d'orchestre, et sa réputation ne tarde pas à gagner l'enthousiasme des milieux où l'on discute de jazz. Des auditeurs zélés communiquent la ferveur de leur admiration à John Hammond, qui écoutera l'orchestre de Kansas City à la radio ; il est transporté et leur consacre un long article. C'est le début de la gloire. Sur la foi de cette garantie, Count Basie est retenu à la *Grand Terrace* de Chicago et il révolutionne les fervents du jazz qui se rendent compte qu'un nouveau style est né. Count Basie est parvenu ainsi à échapper aux formules d'improvisation de Louis Armstrong et de Fats Waller ; il y avait à l'époque deux grands ensembles : Duke Ellington et Jimmy Lunceford. Panassié avait écrit que le meilleur jazz américain était celui de Lunceford qu'il opposait à Duke Ellington. Il s'agissait en réalité de deux vraies personnalités qui ne se devaient rien l'une à l'autre. Une troisième surgit brusquement à leur côté, avec les formations de Count Basie qui jouaient des arrangements différant totalement de ceux de ses concurrents les plus directs. Avec lui, une formule inédite va gagner tous les orchestres américains ; ils vont se livrer à la débauche systématique de répéter incessamment de courtes phrases sonores qui tendent à se substituer à la puissance de l'improvisation. Cette passion va posséder les musiciens : le *swing* est né et va imposer le pouvoir de ses sortilèges. Un des premiers disques de l'orchestre, *Honey Suckle Rose*, est démonstratif de la transformation que Count Basie a fait subir à la mélodie originale dissimulée dans le fouillis de répétitions mécaniques. Lorsque Panassié vint à New-York, en 1938, la maladie des *riffs* était à la mode ; quelques musiciens,

comprenant Tommy Ladnier et Mezz Mezirow, se rendirent dans un studio pour enregistrer. L'air qui était au programme était *Hold Tight*. Par hasard, l'un des exécutants répéta une des phrases rythmiques composée de sept notes qui accompagnait un *riff* parfait. Mezz Mezirow accompagna à la clarinette ; Tommy Ladnier s'y joignit ; Panassié chanta ; et, bientôt, le groupe soumis à un nouveau délire oubliant d'enregistrer pour répéter éternellement une seule phrase musicale qui le possédait !

Surveillez de près l'évolution de l'orchestre de Count Basie et vous ne serez pas étonné des succès que le chef a mérités grâce à ses qualités musicales, à son intelligence d'arrangeur et au discernement qu'il a témoigné dans le choix de ses musiciens. L'histoire de ces dernières années serait la démonstration de ce fondement, car on verrait apparaître le trombone Dan Minor, puis le ténor Lester Young et beaucoup d'autres encore. La section rythmique est naturellement incomparable, grâce surtout à Joe Jones qui joue la batterie avec une souplesse inusitée. En 1940 déjà, l'ascension vers la perfection instrumentale s'était effectuée. De nombreuses modifications, des changements incessants et des remplacement provisoires avaient amené la formation suivante : Buck Clayton, Ed Lewis, All Killian, Harry Edison, trompettes ; Vic Dickerson, Dicky Wells, Dan Minor, trombones, Earl Warren, Tab Smith, Jack Washington, Lester Young, Buddy Tate, saxophones ; Count Basie, piano ; Freddy Green, guitare ; Walter Page basse ; Joe Jones, batterie. J'ai entendu ces sections vibrantes et rythmiques à l'*Apollo* de Harlem. Depuis lors, Count Basie est resté longtemps au *Cafe Society* puis, après une longue tournée dans l'Ouest, il est passé dans un grand cinéma de Times Square. Des changements répétés ont modifié complète-

ment la physionomie de l'orchestre où par exemple Lester Young a quitté puis a été réengagé pour quitter à nouveau. Il serait impardonnable de ne pas noter le chanteur James Rushing, qui se fait applaudir dans les *Blues* classiques de douze mesures et qui est singulièrement mis en valeur par les qualités rythmiques de l'orchestre.

Me voici enfin au dernier grand orchestre noir : *Jimmy Lunceford and His Orchestra*. Un peu après la publication de mon livre, *Aux Frontières du Jazz*, la nouvelle s'infiltra en Europe qu'un groupement transcendant était en train d'acquiescer une grande réputation aux États-Unis. On chuchotait même que la puissance instrumentale de Louis Armstrong était battue par un des musiciens de Jimmy Lunceford, Sy Oliver, qui jouait un octave plus haut que le roi du jazz. Si invraisemblable que cela parût, il fallut bien nous incliner quand *Jazznocracy* ou *Star Dust* arrivèrent. Nous avions l'impression que Jimmy Lunceford était très influencé par Duke Ellington, dont il jouait les airs avec une interprétation différente et en essayant de leur insuffler une vie neuve.

Jimmy Lunceford doit être né près de Denver, dans le Colorado. Il quitta les Rocheuses et passa son enfance dans le Mississippi où il assista, avec un peu de recul, à l'évolution du jazz qui s'exprimait à la Nouvelle-Orléans. Grand, large d'épaules, la figure ronde, les yeux clairs, il ne fut d'abord qu'un jeune homme appliqué aux études sérieuses. Il gagna son diplôme de professeur et, au seuil de la vie, il devint instituteur dans une High School de Memphis où il entra en contact avec une tradition du jazz qu'il ne connaissait pas. C'est là, au bord de la levée, que les *Blues* étaient nés. C'est là que, longtemps auparavant, W. C. Handy avait entendu un vaga-

bond chanter le thème d'un air nostalgique qu'il allait ressusciter dans le *St. Louis Blues*.

L'instituteur s'applique à enseigner les rudiments de la science aux petits nègres. Le soir, il rêve à l'avenir de sa race et, tout naturellement, il devient un fervent de la musique qui chante au cœur de ses frères.

Le jazz lui paraît à la fois une évasion et le plus court chemin vers la libération. Envoûté, le jeune lettré joue du saxophone alto. Il participe à des orchestres amateurs. Il joue avec le flûtiste Elmer Snowden ; puis, vers 1925, avec l'ensemble de Deacon Johnson. Le voici au carrefour et il est urgent qu'il choisisse entre la science et l'aventure. Il se décide au coup de tête et abandonne sa place de professeur à Memphis, pour devenir musicien. La route est longue avant que le jeune volontaire, persuasif et sensible, organise en 1931 les *Lunceford Chickasaw Syncopaters* avec Eddie Tomkins, Sy Olliver, Paul Websters, trompettes ; Eddie Durham, Elmer Crumpley, Russel Bowles, trombones ; Willie Smith, Dan Grison, Ed Brown, Earl Carruthers, Joe Thomas, saxophones ; Edwin Wilcox, piano ; Albert Noris, guitare ; Moses Allen, basse ; James Crawford, batterie. On remarquera que dès le début, ceux qui vont devenir la charpente de son orchestre sont déjà à ses côtés. Au pupitre des cuivres, Sy Olliver arrive chargé d'idées modernes et constructives qui vont précipiter l'évolution du groupe ; parmi les saxophones, il y a l'individualité de Willie Smith qui joue de l'alto et les dirige en l'absence du chef. Joe Thomas joue du ténor avec une fièvre qui envoûte les plus indifférents. L'orchestre conservera longtemps la même base rythmique dans la personne de James Crawford. Les premiers arrangements sont écrits par Will Hudson et par Sy Olliver.

Peu à peu le chef les guide vers l'expression nette d'un style très moderne. Ses musiciens sont des exécutants excellents qui unissent le don d'improvisation à la capacité de la lecture. De larges ensembles orchestraux, où les sections massives sont employées tour à tour, se répondent jusqu'à la mise en valeur des solistes. Un mouvement très particulier parvient à s'exprimer grâce à l'arrière-fond rythmique, et les improvisateurs se détachent en force du soubassement, composé de trompettes bouchées, d'où jaillissent souvent des *riffs* impressionnants.

Jimmy Lunceford a été servi providentiellement par Sy Olliver qui est une des figures les plus attachantes du jazz d'aujourd'hui. Je crois bien que c'est lui qui a donné son âme à l'orchestre. Il est mesuré, intelligent, souple, il mélange les polyphonies au rythme pur, trouve des dosages inconnus, prépare des orchestrations d'une sonorité remarquable qu'il saupoudre parfois d'allusions humoristiques. C'est lui qui appris à toutes les sections la technique du jeu vélocé et un peu criard dans l'aigu. Il est un des seuls qui ait apporté de la nouveauté dans le *swing*.

Il a quitté Jimmy Lunceford pour dédier la totalité de son travail aux arrangements de Tom Dorsey.

En 1937, Paul Webster a remplacé Stevenson à la trompette, tandis que le pupitre des trombones s'augmente de la personne de Jimmy Young qui deviendra un des éléments actifs de l'unité. D'autre part, l'excellent alto Ben Buckner est ajouté aux autres saxophonistes. Un air comme *Margie* avait déjà témoigné de la puissance constructive des ensembles ; *Running Wild*, arrangé par Willie Smith, devient un exemple d'équilibre harmonique entre les cuivres et les saxophones.

Peu à peu leur dynamisme se précise. Willie Smith est puissant, simple ; il anime l'orchestre de Jimmy Lunceford avec autant de chaleur que Johnny Hodges ou Bennie Carter.

Il est né en 1910 à Charleston, dans la Caroline du Sud, et passa son enfance dans les parcs odorants et les jardins fleuris. Il connut la vieille tradition des *blues* et des *spirituals* que les noirs perpétuent de génération en génération. A dix ans, il apprend la technique de la clarinette et joue avec des amateurs, à des réunions dominicales. Au bout de quelques années, il devient professionnel et reste dans le Sud où on le voit en Georgie et dans l'Alabama. Un jour, il arrive à Memphis où l'on parle encore des maisons louches de Beale Street et des jours lointains où Jelly Roll Morton jouait des *blues* dans un cabaret où l'on dépouillait les ivrognes. C'est là que Jimmy Lunceford l'engage et il restera avec lui pendant toute la carrière du chef, jusqu'à ce qu'en 1942, il quitte pour entrer dans l'orchestre blanc de Charlie Spivak puis dans celui de Harry Jones après avoir passé dans un orchestre de la marine.

En 1939, il me fut donné d'assister à plusieurs répétitions des ensembles à la septième Avenue, à Harlem. Assis sur une malle, Jimmy Lunceford dirigeait d'un souple mouvement de sa baguette. Sy Olliver conduisait le rythme des cuivres, tandis que dans un autre coin Willie Smith organisait l'ensemble des saxophones. Le morceau à l'étude était *Tain't what You do* où l'on retrouvait les constructions audacieuses de Sy Olliver qui avait à ses côtés deux nouveaux instrumentistes : Snookie Young et Gerald Wilson. Peu après, lui-même allait quitter le groupe qui allait perdre en lui un élément ir-

remplaçable. Avec Will Hudson, Edwin Wilcox, Eddie Durham, et Willie Smith, il avait eu pendant longtemps la direction des parties orchestrales. Il avait été, pour l'orchestre, l'animateur que Duke Ellington avait imposé à son groupe. On reconnaissait immédiatement l'élévation de ses arrangements qui avaient donné une caractéristique bien personnelle au style luncefordien, dont la meilleure expression reste peut-être le disque *Annie Laurie*.

William Moore qui a remplacé Sy Olliver est responsable de presque tous les derniers arrangements. C'est un homme de toute première valeur, mais il est difficile de s'élever à la hauteur d'un musicien comme Sy Olliver. Des morceaux comme *Pretty Eyes* ou *I got It* montrent toutes les qualités de l'arrangeur, mais témoignent aussi de la profonde différence qu'il y a entre Sy Olliver et lui. C'est cela qui explique l'évolution de l'orchestre. Duke Ellington était tout à la fois un compositeur, un arrangeur et un exécutant. Jimmy Lunceford n'est rien de tout cela ! Il ne fournit que la conduite spectaculaire de l'orchestre. Que de fois l'ai-je vu aux soirées de la *Renaissance*, où la foule enthousiaste poussait des hurlements de satisfaction et s'enflérait aux passages d'ensemble. Joe Thomas ou Willie Smith déclenchaient le délire ; Jimmie Young maintenait la fougue de l'exaspération, tandis que les trompettes aggravaient l'émotion des auditeurs. J'étais un habitué et, la dernière fois, je constatai que les deux morceaux qui avaient provoqué le plus de remous étaient des arrangements de Sy Olliver qui par hasard, était venu écouter ses vieux camarades. Peut-être y avait-il dans son silence une sorte de regret pour la perfection qu'il avait réalisée avec les autres.

La plupart de ces grands orchestres dont nous avons parlé ont acquis leur maturité et n'auront plus de nouvel appoint. Ils ont atteint leur puissance complète d'expression et ne feront plus d'effort que pour s'y maintenir. D'autres finiront doucement, ou rentreront dans l'oubli du passé.

Depuis cinq ou six ans, le *swing* a vécu de leurs initiatives, de leurs énergies et de leur dynamisme. On attend quelque chose de neuf, et il faut bien avouer que l'on ne fait que répéter la conception des meilleurs. Ce qui fut de l'inspiration se transforme lentement en routine. Les orchestres vieillissent comme les hommes !

Quel sera celui qui inscrira son nom au palmarès où figurent déjà ces aînés célèbres ? Sera-ce le *Sunset Royal* qui ne m'avait pas paru extraordinaire et qui s'est dispersé depuis la publication de mon livre ? Ce fut aussi le sort des ensembles de Jay McShann et de King Colax.

Il est difficile parfois d'avancer des pronostics, mais peut-être le jeune orchestre qui sera la découverte de demain sera-t-il celui de Lionel Hampton ou de Cootie Williams, deux chefs capables d'une grande réalisation.

Pour le reste, disons que le *swing*, qui s'est substitué à l'improvisation pure, est un chemin épineux vers l'expression du beau. Quelques arrangeurs de grande qualité sont parvenus à conférer une force vivifiante à leurs orchestres ; les autres groupes sont tous pareils, jouent identiquement et sont nivelés par le mauvais goût. Il faut beaucoup de talent pour improviser seul, il en faut plus encore pour improviser collectivement, mais il faut peut-être du génie pour sortir le *swing* de l'impasse où il languit depuis quelques années !

XVI. DU SPIRITUAL AU BOOGIE-WOOGIE

Nous avons consacré de longues explications à l'évolution du jazz. Il est important, après avoir examiné les arbres, de se représenter la ligne synthétique de la forêt pour mieux comprendre les mouvements d'ensemble. C'est à cela que nous réservons le présent chapitre, tandis que le suivant sera dédié à des questions de terminologie.

Il est difficile de déterminer exactement les périodes d'évolution et de transformation. Quand a commencé l'âge des *spirituals* et des ballades populaires ? Certains le fixent vers le milieu du XIX^{ème} siècle ! Nous croyons qu'à cette époque des *spirituals* existaient déjà qui se transmettaient insensiblement de génération en génération. Les origines de ce chant religieux remontent vraisemblablement au temps où les nègres étaient encore esclaves dans les propriétés agricoles du Sud et ces chants d'espoir mystique ont survécu malgré le mépris que les propriétaires blancs affichaient pour tout ce qui était de couleur.

Pendant la guerre civile, le colonel Wenworth Higginson, arrivé du Nord, entendit plusieurs groupes noirs exalter leur foi dans des ensembles plus rythmés que mélodieux, et il en fut profondément ému. Les *spirituals* sont nés d'hymnes religieux ; ils coexistèrent et même se mêlèrent aux chants des plantations qui étaient d'un caractère plus syncopé. Au début on les appelait des *jubiles* et ils étaient presque tombés dans l'oubli quand ils furent revivifiés par l'initiative d'un groupe de l'université de Fisk, qui débuta vers 1870, sous la direction de George White. Bientôt, d'autres groupes se constituèrent et ce n'est que vers 1900 qu'un succès plus complet s'affirma, grâce à l'active influence du docteur Du Bois. Plus tard, Henry Krehbiel publia ses *Afro-American Folk Songs* qui constituaient une réjouissance des vieux hymnes apparus dans les congrégations avant de passer dans le folklore.

Les *spirituals* étaient chantés par des chœurs religieux et parmi les premiers il faut noter ceux d'Eva Jessye et de Hall Johnson. Mais peu à peu le caractère populaire évolue vers plus de perfection rythmique et on en arrive à des combinaisons et à des solos méticuleusement arrangés et préparés.

Faut-il rappeler de vieux hymnes comme : *The Glory Road, Go down Moses, ou I want to be ready*, dont les thèmes se développèrent parallèlement à des chansons populaires comme *John Henry, Steel drivin' Sam, ou Joe Turner*.

Nous avons vu que le contact des Français en Louisiane allait laisser plus de liberté à la *syncopation*. Le *spiritual* est né plutôt de la rencontre des noirs et des éléments religieux anglo-saxons. Le contrôle puritain étouffait et étouffa les manifestations essentiellement afri-

caines dont le relief n'apparaît plus qu'à peine dans le *spiritual*. Le *blues* remonte au *spiritual* ; ce fut d'abord une germination populaire qui ne se cristallisa et ne chercha ses règles que plus tard. Jusqu'à ces dernières années, les auteurs ne comprenaient pas exactement ce qu'était le *blues*. Dans le chapitre de *Jazzmen* dédié aux *blues*, les exemples cités ne sont pas des *blues*. Cela est dû au fait qu'il y a quelques années on donnait le nom de *blues* à toute musique de caractère lent et mélancolique.

Le *blues* est une floraison musicale essentiellement nègre qui est antérieure à l'âge du jazz proprement dit. Il comporte un récit, souvent du genre épique, avec des tercets dont les deux premiers vers se répètent. Contrairement à l'organisation thématique du jazz, le *blues* se développe habituellement dans un cadre de douze mesures.

Pendant longtemps les manifestations musicales populaires sont répandues par des personnages légendaires, comme Blind Tom qui vécut en Georgie et fit une tournée en Angleterre. Plus tard, les thèmes sont repris par les *minstrels* qui donnent un regain de succès aux airs de Stephen Foster, le premier blanc qui s'assimila le génie musical populaire des nègres et écrivit les célèbres *Old Folks at Home, Swanee River, Old Black Joe, My old Kentucky Home*, et beaucoup d'autres.

Toutefois une évolution très sensible se fit sentir au début de ce siècle et elle se précisa à travers l'organisation de grands groupes comme les *Black Patti's Troubadours* et le *Clef Club*, dont nous avons parlé à propos de Louis Mitchell.

Déjà à ce moment, le *ragtime* a imposé une formule qui sera transmise à travers le monde par Will Marion Cook et Jim Europe.

Mais ne nous dépassons pas ! Les *spirituals* et les *blues* ont survécu, tandis que le *ragtime* semble bien être une forme morte qui n'appartient plus qu'au passé. Les *spirituals* furent ressuscités par les quatuors ambulants des universités nègres. J'ai entendu les étudiants de Fisk et les *Utica Jubilee Singers* qui m'ont bouleversé ; mais oserais-je confesser que la raison passionnante qui a fait du jazz une musique mondiale, ne se retrouve pas encore dans ce rythme des limbes. Le *spiritual* procède toujours d'un thème simple et plutôt monotone dans ses développements. Il ne s'agit pas d'improvisation, même lorsqu'il est interprété par la fameuse *Golden Gate Quartet*. Il n'est pas douteux que cette unité de chanteurs est la plus extraordinaire qui soit. La précision, la répétition, la recherche et la *syncopation* de tous les effets, laissent une grande impression au début ; mais on constate à la longue que ce qui est perpétuel renouvellement dans le jazz, ne devient qu'une organisation lassante et obstinée quand il s'agit du *spiritual*. On ne peut dire la même chose du *blues* qui est à l'origine même de l'improvisation. C'est lui qui a ouvert la voie au jazz, ainsi qu'Alain Locke l'a expliqué :

L'improvisation du jazz a jailli de la musique des *blues* et s'est insérée entre la courte mesure du *blues* et celle plus longue de huit temps à la mesure.

W. C. Handy fut celui qui sentit confusément cette possibilité. Il était né en 1873, à Florence, dans l'Alabama ; son père était un prêtre méthodiste qui lui donna une formation musicale classique. À dix-neuf ans, il est ouvrier dans une manufacture, à Bessemer. En 1909, il dirige un petit groupe musical à Memphis ; on le voit jouer du cornet à Beale Street et il est engagé pour appuyer les élections de Master Crump.

Tout le folklore chante dans son âme de poète. Un travailleur de la levée murmure un thème dont il gardera le souvenir. Un casseur de cailloux se lamente sur les douze mesures traditionnelles. Et tout d'un coup c'est l'illumination : Handy passe une nuit blanche à ressasser les vieux thèmes de sa race et il se met à écrire des *blues*. Le premier qu'il tâche de vendre fait sourire l'éditeur qui prétend qu'il s'agit d'un air boiteux auquel il manque quatre mesures. Puis enfin, c'est l'admirable *St. Louis Blues* d'une pureté et d'une naïveté qui résistera aux siècles et dont Gershwin reprendra le mouvement dans *Summer Time de Porgie and Bess*.

Le *blues* est popularisé et il ne lui restera plus, pour atteindre la grande vogue, que d'être psalmodié par les célèbres Smith, trois chanteuses de couleur qui portent le même nom et n'ont de parenté que par le *blues*. Les critiques ont discuté la valeur respective des mérites de Bessie, de Mamie et de Trixie, qui eurent chacune leur heure de gloire. Elles avaient d'ailleurs été précédées par Ma Rainey qui était née en Georgie, vers 1886. Au début de ce siècle, cette dernière avait suivi un groupe de *minstrels* et elle passa le plus clair de sa vie dans des théâtres ambulants, où son succès s'affirma au point qu'elle gagna assez pour diriger un spectacle. Elle enregistra pour Paramount après la première guerre ; et elle était reconnue comme une inspiratrice d'importance légendaire dont la voix sourde, émouvante et profonde, avait un caractère de rythme tragique qu'on ne retrouve plus chez les chanteuses d'aujourd'hui.

Bessie Smith, qu'on tient généralement pour la meilleure chanteuse de *blues*, fut l'élève de Ma Rainey qui, au cours d'une tournée dans le Tennessee, entendit une gamine qu'elle engagea immédiatement. C'était Bessie

Smith qui débuta ainsi à l'âge où les autres enfants vont encore à l'école. Son existence fut pleine d'aventures et elle devint une grande vedette au moment du disque mécanique. Elle enregistra avec les meilleurs orchestres, après avoir passé des années dans le Sud, payée à des cachets dérisoires.

L'engoûment auréola vite son nom. Elle fut sacrée « l'impératrice des blues », elle qui avait passé sa vie de tente en grange, à travers les déménagements quotidiens ! La gloire fut rapide, complète, éblouissante. Bessie gagna des sommes importantes qui la rendirent follement excentrique.

Ma Rainey avait chanté, à la période héroïque, des blues traditionnels qui avaient passé de génération en génération et avaient été usés et polis par la sensibilité noire. Bessie Smith, elle, excellait dans les plaintes monotones ou dans les vagissements populaires dont les mots resteront dans le folklore noir. Sa chanson est toujours l'histoire de la femme douloureusement amoureuse et parfois trahie, qui exhale sa complainte émue. Les titres seuls sont significatifs : *Levee Camp Moan*, *Weepin' Women Blues*, *Big Boy Blues*, *Deep moanin' Blues*. Je ne l'ai pas connue, mais Tommy Ladnier avec qui je parlais souvent d'elle, me la décrivit vibrante, balancée, et souvent vulgaire. Ses allusions inquiétantes remuaient profondément les publics noirs qui absorbaient religieusement ses chansons de désespoir et de misère. Avec Clarence Williams, avec Fletcher Henderson, avec Billy Jones et avec Frank Newton, Bessie Smith continua la tradition folklorique que Ma Rainey avait mise à la mode. Les titres de ses chansons montrent la valeur de la tradition orale et populaire d'où elles sont sorties : *Gulf Coast Blues*, *Aggravatin' Papa*, *Midnight*

Blues, *Jail House Blues*, *Graveyard Dream Blues*, *Haunted House Blues*, *I ain't goin'*, *Send Me to the 'lectric Chair* et jusqu'à son cruel *Empty Bed Blues*.

Il ne s'agit pas ici de complaints artistiques préparées savamment selon le goût du jour par des musiciens ou des librettistes. La musique est pure et nette, tandis que les phrases banales d'une brûlante poésie viennent tout droit du cœur de ceux qui ont souffert.

Pour justifier la voix fatidique des blues, après avoir été riche comme Crésus, Bessie Smith redevint pauvre comme Job. Désespérée, trahie, usée, marquée par une ivresse quotidienne, les *Cemetery Blues* lui murmurèrent leur sournais refrain, en 1937, quand, après un accident d'automobile dans le Tennessee, on la transporta sanglante à l'hôpital. Pour les bourgeois de la petite ville, ce n'était qu'une négresse qu'on laissait mourir par négligence ; ils ne savaient pas que les fervents du jazz allaient pleurer longtemps cet accident stupide et inattendu. La grande « impératrice du blues » quittait symboliquement la vallée de larmes qu'elle avait animée de son tragique talent.

Ida Cox, née dans le Tennessee, eut la jeunesse aventureuse de toutes celles qui vivent la vie itinérante des *minstrels*. Elle rôda dans le Sud avec ses refrains aux mots de tristesse et de malédiction. On la vit avec les *Clark Minstrels*, puis elle eut son heure de gloire et fut reçue dans les studios. Elle tourna des disques avec Louis Armstrong, Buster Bailey et Fletcher Henderson ; puis fut accompagnée par *Lovie Austin and his Blues Serenaders* avec qui elle réalisa *Graveyard Dream Blues* et *Blues for Ram-part Street* vers l'époque où Ma Rainey enregistrait *Barrel-house Blues*.

Ce petit orchestre s'était d'ailleurs spécialisé à jouer pour les chanteurs de blues. Avec Tommy Ladnier à la

trompette, et Jimmy O'Bryant à la clarinette, il tissa une toile de fond très rythmique pour les airs d'Ida Cox, de Ma Rainey, de Julia Davis, d'Ethel Waters, d'Edmonia Henderson, de Viola Bartlette et d'Ozzie McPherson.

Echappée à ses tentes et à ses studios, Ida Cox fit une apparition au *Cafe Society* de New-York; où Red Allen l'accompagnait avec brio. Elle était un peu maladroite et timide dans ce milieu mondain; ses robes, destinées aux auditoires de couleur, juraient avec les décolletés des grands couturiers. Ses qualités d'émotion et de sensibilité s'en ressentaient, et elle s'en repartit compte elle-même. Après quelques semaines, elle repartit vers l'aventure quotidienne des tentes et des granges qui avaient été et restèrent le partage de sa vie.

J'ai déjà parlé de Rosa Henderson et de toute l'admiration que je lui porte. Je devrais m'arrêter à Ethel Waters, dont le *Dada Strain* avec Fletcher Henderson me restait dans la mémoire jusqu'au moment où je la réentendis, éloquente et simple, dans *Cabin in the Sky*. Joséphine Baker fut la première qui apporta le *blues* en Europe. Mais un de mes grands souvenirs est certes celui de Florence Mills qui fut peut-être la plus remarquable de toutes. J'ai passé plusieurs nuits à Ostende, quand elle ravissait l'auditoire, accompagnée par le *Plantation Band*. Je restai ensuite de longues heures jusqu'au petit matin, quand le brouillard de l'aube était encore mélangé à l'ombre, à parler des airs qu'elle aimait bien. Elle rentra en Amérique et mourut quelques mois plus tard. Déjà les critiques l'ont oubliée, mais je sais que les petits bourgeois et les ouvriers de Harlem gardent encore la ferveur de son souvenir et vont déposer des fleurs sur la tombe de celle qui, lorsqu'elle vivait, n'avait pas d'égale.

Ce serait le moment de citer Eugenia Daniels que nous découvrîmes un soir, très tard, dans un petit bouge de Harlem, et qui s'embarqua deux jours plus tard pour l'Europe d'où la guerre allait la chasser, épouvantée. Il faudrait mentionner Bertha Chippie, Trixie Smith, Ivie Anderson, Maggie Jones, Hazel Meers, et surtout aussi une jeune concurrente des grandes étoiles, qui vient de s'imposer à New-York: Pearl Bailey. Il faudrait parler des chanteurs noirs et répéter les louanges de Louis Armstrong, de Fats Waller et des autres; il faudrait donner à Maxime Sullivan, à Savannah Churchill ou à Hélène Humes, la place qu'elles méritent. Comment saluer toutes celles qui ont prêté la grâce de leur sensibilité à la cause du jazz? Les foules sont envoûtées par d'autres éléments que l'art et l'émotion pure qui nous intéressent. Lena Horne et Hazel Scott ont été sacrées grandes vedettes grâce à leur beauté et à un aplomb spectaculaire que des chanteuses de classe comme Eugenia Daniels ou Laurel Watson n'ont pas toujours.

Il n'en reste qu'une seule qui paraît bien devoir prendre la place laissée vide par la mort de Bessie Smith. Billie Holliday est en train de devenir mieux qu'une chanteuse de jazz à succès. Elle se prépare à donner un style à ceux qui en manquent et à influencer toutes celles qui viennent après elle.

Pauvre enfant du quartier nègre de Baltimore, elle arriva très jeune à Harlem et, après avoir chanté dans un café fumeux et bruyant de la Septième Avenue, des fervents la découvrent et elle jouira rapidement d'une vogue bien méritée. En 1935, elle est à côté de Bennie Goodman et de Teddy Wilson grâce à qui elle obtient un grand renom. Depuis lors, elle a enregistré d'innombrables disques et s'est fait accompagner par beaucoup d'orchestres.

De plus en plus, sa personnalité s'est accusée. Elle n'est pas dynamique et spontanée selon la tradition des chanteuses syncopées. Elle est réfléchie, consciente, précise, avec des effets soigneusement calculés. Elle traîne et racle ses syllabes, déforme le rythme et sort des frontières du jazz avec toute sa nature expressive. Il faut la voir apparaître dans un cabaret de la Cinquante-deuxième rue, avec sa fleur de magnolia dans les cheveux, des yeux clairs, des pommettes saillantes et des lèvres de corail. Le piano prélude et une plainte inapaisée emplit la salle. Ce n'est pas le gémissement spontané de Ma Rainey ou de Bessie Smith, c'est une lamentation cérébrale, avec des effets si personnels qu'ils n'atteignent pas toujours les auditeurs.

Hughes Panassié a fait les *Chicagoans* ; Charles Edward Smith a revivifié le style New-Orleans et un pianiste a découvert le *boogie-woogie* et lui a rendu la vie. On a discuté éperdument sur le fait de savoir d'où vient le *boogie-woogie* et quelle est l'origine de son nom. Il semble bien aujourd'hui que la musique et son étiquette ont été inventées par un noir du nom de Charles « Cow Cow » Davenport, qui est né dans l'Alabama, en 1894 et, autodidacte du piano, devint un des pionniers de cette formule qui n'apparut que dans la mesure où des ignorants recréaient une nouvelle technique. Cow Cow Davenport, qui a eu les honneurs d'avoir des albums de disques, m'a expliqué d'une façon très imagée comment le mot surgit :

Le *boogie-woogie* était un chant qui exprimait les tracas de la vie. C'est de là que vient le mot « boogie » qui, en patois du Sud, signifie *mauvais*. Ma famille se rendait compte que c'était une musique qui était mauvaise par opposition à la musique traditionnelle et c'est la raison pour laquelle ma grand-mère qualifiait mes improvisations de « boogie ». Le second mot qualifiait une danse de ma sœur, que les noirs d'Anniston appelaient « woogie ». Assez naturellement,

ma sœur dansait sur la musique que je composais au piano ; et c'est ainsi que les deux mots furent accouplés pour signifier une *mauvaise danse*.

Il s'agit, en réalité, d'une formule pianistique très ancienne qui était née dans le Sud et s'était répandue à travers tout le Middle West par l'intermédiaire des pianistes qui ne savaient pas lire. La tradition subsista pendant quelques années, et c'est ainsi que le magicien Hammond, d'un coup de baguette magique, ressuscita une musique presque perdue qui allait devenir l'apanage des auditoires mondains et des amateurs des boîtes à la mode.

On savait déjà que les premiers pianistes jouaient selon des règles inventées par eux. Le *boogie-woogie* est le style de musiciens ignares des méthodes d'accompagnement et du rôle rythmique que la main gauche doit apporter, sur le clavier, à la main droite qui improvise la mélodie. Les vieux nègres ont interverti les fonctions traditionnelles du jeu et ainsi révolutionné la technique elle-même. Au lieu d'accentuer simplement de la main gauche, par ignorance ou par tâtonnement, ils donnèrent à la basse un rôle capital et incessant. La main gauche ne pique plus des accords, elle est un rythme essentiel qui s'entrelace étroitement à l'improvisation de la main droite, dans un cadre de huit notes par mesure.

Ce jeu provient aussi de la circonstance que les pianos ne participaient pas aux premiers orchestres de la Nouvelle-Orléans et que, lorsque l'on en usa pour jouer du jazz, ce n'était pas avec un ensemble ; au contraire, le piano devenait l'instrument d'un seul musicien, dans les maisons spéciales où les « professeurs » recherchaient un style bruyant et mouvementé qui devait plaire à la clientèle un peu grossière.

Un des premiers qui rendit publique l'allure tumultueuse du *boogie-woogie*, fut Jimmy Yancey, qui fit une tournée en Europe et, en Angleterre, révolutionna tous les fidèles de la musique syncopée par un style jugé abracadabrant. Revenu à Chicago, il essaya de gagner sa vie en qualité de musicien, mais on se moqua de lui et il dut abdiquer pour devenir ouvrier au Club de Baseball. Sa réputation était complètement passée quand elle revint au grand jour grâce à Mead Lux Lewis qui, pianiste de *boogie-woogie*, se souvint des interprétations musicales de Jimmy Yancey et appela un de ses airs *Yancey Special* qui allait être enregistré par Dan Qualey et mettre en avant cet ancêtre du jazz.

Un troisième pionnier s'appelait Pine Top Smith. Mais les véritables spécialistes à qui l'on doit la résurrection de ce nouveau style, ne sont autres que Mead Lux Lewis dont le *Honky Tonk Train Blues* a fait les beaux soirs du *Cafe Society*, Down Town, vers 1941. L'activité de ce club de nuit sembla pendant longtemps dédiée au *boogie-woogie*, puisqu'il y avait un programme qui livrait aux feux de la rampe deux autres experts : Albert Ammons et Pete Johnson.

Albert Ammons avait eu son heure de gloire après avoir enregistré en compagnie de ses *Rhythm Kings*, mais son talent n'allait atteindre sa pleine courbe qu'à travers l'expression du *boogie-woogie*.

Il joua longtemps au *De Lisa*, à Chicago, et ce fut là que John Hammond se convainquit des qualités de cette forme de jazz. Vainement, il essayait de retrouver Mead Lux Lewis qui avait complètement disparu de la scène musicale. Le pauvre était devenu laveur de voiture dans un garage des faubourgs. Il avait, depuis longtemps,

oublié le *boogie-woogie* au bénéfice du tuyau d'arrosage ! Quand John Hammond le découvrit, finalement, il remarqua immédiatement ses doigts boudinés par le travail quotidien ; et l'impression que le critique fit sur ce brave homme de peine ne pourrait être comparée qu'à l'arrivée du Messie dans un hangar ! Du jour au lendemain, la fortune de Mead Lux Lewis changea. Il se remit au clavier, enregistra et apparut en qualité de vedette au *Théâtre Impérial*, à New-York, en 1936. Un peu plus tard, les trois amis qui avaient été engagés au *Cafe Society*, cueillaient les lauriers d'un important concert à *Carnegie Hall*. Depuis lors, les chercheurs indiscrets ont repéré des spécialistes oubliés, comme Cripple Clarence ou Roméo Nelson. Après deux ans de succès quotidien, Mead Lux Lewis, Albert Ammons et Pete Johnson, ont quitté le *Cafe Society* où ils ont été remplacés : ils y avaient été applaudis tous les soirs dans des explosions de *blues* ou de *boogie-woogie*.

Peut-être est-il intéressant de se demander quelle sera l'influence du *boogie-woogie* sur le jazz ? La vogue de ce style a eu une importance considérable auprès des amateurs inexperts, qui se sont laissé séduire par le mouvement bruyant et confus d'une musique qu'ils comprenaient mal. Certaines orchestrations, comme celle de Will Bradley, ont même essayé de modifier les balances classiques de la musique syncopée. Le *boogie-woogie* est resté une forme d'expression pour le piano seulement : il faut en conclure que ses possibilités sont très limitées. Depuis 1935, cette formule qui fit fureur est restée statique et immuable ; elle ne laisse place qu'à peu de faculté d'initiative et ne paraît pas appelée à devoir jouer un rôle qui correspond à l'autorité qu'on lui a accordée.

Pour ma part, autant ces rythmes spontanés m'enchantent de temps en temps, autant l'audition des répétitions automatiques et gratuites du *boogie-woogie* me lassent. Ce n'est qu'une expression certes digne de considération, mais qui, à l'heure actuelle, appartient plus au domaine du folklore qu'à la musique syncopée qui nous a déjà donné par ailleurs des preuves tangibles et durables de génie.

XVII. LE JAZZ ET SA TERMINOLOGIE

LA vie et l'évolution des mots désignant les différents phénomènes de la musique de jazz seront certainement, dans quelques siècles, un sujet de discorde pour les linguistes et les épigraphistes. La langue américaine est un moyen de communication qui vit, est en perpétuelle gestation, se transforme, vieillit et dont certaines formes meurent. L'Américain se sépare tout doucement de l'anglais, dont les termes et la prononciation sont plus statiques. Un *elevator* américain, c'est un *lift* anglais ; *gasoline*, c'est *petroleum* ; un *truck* est un *lorrie*, selon que l'on est de l'un ou de l'autre côté de l'Atlantique.

En réalité, l'influence anglaise est en train d'arrêter son rayonnement, tandis que l'Américain, plus explosif, plus adaptable, tend à imposer un nouveau vocabulaire.

Le dictionnaire anglais-américain de William A. Craigie, publié par l'université de Chicago, montre avec évidence tous les signes des transformations progressives du langage américain et explique avec précision la création brûlante des américanismes. Mais hélas, on n'y

trouve ni les mots *ragtime*, ni *jazz*, ni *blues*, ni *swing*, ni *boogie-woogie* ! J'ai montré, dans ce livre, les rapports de ces différentes formes musicales qui sont toutes englobées dans le terme générique *jazz*. Le mot *swing* existe depuis quelque dix ans, sans avoir franchi le seuil du dictionnaire, et déjà on se bat autour de lui comme on s'est battu autour des mots *jazz*, *blues* et *boogie-woogie*. Ces termes sont nés comme des fleurs tropicales s'épanouissant dans un terreau trop riche et, au bout de quelques années, l'origine et la signification exactes en ont été perdues. Cela est étonnant, quand on pense que de savants égyptologues passent leur vie à essayer de retrouver les racines de mots écrits en caractères cuneiformes, sur les pyramides, il y a dix mille ans ! Et ils arrivent à leurs fins, alors que les mots de notre génération nous trouvent divisés sur leur signification ! Le mot *Jazz* n'exprimait pas, au début, ce qu'il indique aujourd'hui. Il succéda au terme *Ragtime* pour désigner une musique syncopée, d'origine afro-américaine, basée sur le phénomène d'improvisation.

Il naquit vers 1916, et déjà en 1917 les *Editions Feist* annonçaient *Barnyard Blues*, avec la définition suivante :

Le mot *jazz* semble avoir trouvé une place définitive dans le vocabulaire de la musique populaire. Il était employé d'abord comme un adjectif qui précisait l'action d'un orchestre dont la musique qui servait à la danse était tellement infectée d'un rythme personnel que les musiciens eux-mêmes exécutaient autant sinon plus de contorsions que les danseurs eux-mêmes.

Il est vrai qu'à la même période, le *Metronome* écrivait dans un de ses éditoriaux :

On suppose que la signification du mot *jazz* n'est autre que *négre*.

Et, au moment de l'apparition des *Original Dixieland*, la même revue accueillait ainsi les mages d'une nouvelle musique :

Comme tout ce qui est nouveau et moderne, ces fabricants de bruit ont gagné de la popularité dans certains milieux et une curiosité inlassable s'acharne à savoir ce qu'est exactement un *jazzband*.

Le mot *blues* surtout subit une singulière évolution. Tout au début, sans qu'on sût exactement d'où le mot venait, il indiquait une musique de caractère mélancolique dont la fixation artistique fut opérée par des compositeurs comme W. C. Handy, Spencer Williams ou Clarence Williams. Les gens les plus avisés se méprenaient sur les qualités de la musique syncopée. Le *Metronome* reprit un extrait de la *New Republic* publié à l'occasion de la parution de *Memphis Blues*, en octobre 1915 :

Pouvons-nous, en notre qualité de candides amoureux de la musique, trouver quelque chose qui soit autre qu'un amer désappointement dans la triviale pauvreté et la redoutable banalité des *blues* ?

Jusque vers 1930, le mot *blues* n'avait pas de caractérisation technique nettement déterminée. On croyait qu'il s'agissait d'une musique lente et triste dont l'écriture formée de tercets comportait chaque fois deux vers identiques. Chose curieuse, il y avait même eu dès le commencement un étrange abus du terme *blues* : on savait que *St. Louis Blues*, *Memphis Blues*, *Aunt Haggard's Blues*, *House of David Blues*, procédaient de la même courbe. Mais en face de cette musique traînante et languoureuse, il y avait par exemple *Wabash Blues*, *Wang-Wang Blues*, *Choo-Choo Blues*, *Royal Garden Blues*, *Bugle Call Blues*, qui n'avaient que l'étiquette de *blues* et constituaient en réalité de simples *fox-trots*.

Un air classique, comme *Sugar Foot Stomp*, fut d'abord présenté par King Oliver sous le titre *Dipperrmouth Blues*. Pourquoi ? Parce que, ceux-mêmes qui produisaient les *blues* et les popularisaient n'étaient pas fixés

sur les éléments de leur réalité. Ceci explique pourquoi Hughes Panassié, Wilder Hobson, et Charles Edward Smith, ne purent, jusque vers 1935, apporter l'exacte définition du terme *blues*. Dans le livre *Jazzmen*, Simms Campbell consacre un chapitre entier aux *blues* et donne l'explication qui était courante au moment où il écrivait. Il précise les rapports d'origine entre le *blues* et le *spiritual*, et il cite *Minnie de Mocher*, *St. James Infirmary*, *Sister Kate*, *Four or Five Times*, comme des *blues-types*. L'appellation, qui était juste à cette époque, évolua en quelques années ; si bien que pour le lecteur de 1944, pareille qualification est complètement erronée. Ce qui se passa pour le *blues* devint aussi l'aventure du mot *jazz*.

Le mot *swing* a subi la même évolution confusionniste et contradictoire. Deux camps se disputent actuellement autour de cette qualification. Pour la plupart, le *swing* est la mécanisation de l'improvisation ainsi qu'elle est exécutée par les grands orchestres employant les arrangements massifs et usant d'automatismes de répétitions musicales appelés *riffs*. Quelques obstinés, se basant sur une conception périmée, prétendent que le *swing* c'est le *jazz* et que le *jazz* c'est le *swing*. C'est la thèse de la revue le *Metronome*, qui a eu l'influence la plus néfaste sur le développement du *jazz*. Le temps nous départagera, mais je crois qu'il y a dans le cas de cette revue une confusion de logique que les rhéteurs grecs commentaient ainsi : Si le lion est un animal, il ne s'ensuit pas que tout animal soit un lion.

Il n'y a pas très longtemps, d'ailleurs, Monsieur Rodzinski a commis la même confusion de prendre la partie pour le tout, lorsqu'il a employé le mot *boogie-woogie* pour le *jazz*.

Le *boogie-woogie* est du *jazz*, mais le *jazz* n'est pas du *boogie-woogie* ! Parallèlement, le *swing* est une classification du *jazz*, tout comme le *blues*, le *ragtime*, le *boogie-woogie* ou le *hot jazz*, que certains appellent le *Dixieland*. Cela semble actuellement établi, sans conteste, et apporte au vocabulaire de *jazz* un compartimentage plus pratique.

Cette distinction fonctionnelle entre le *hot jazz* et le *swing* a été très heureusement exploitée par la revue de *jazz* *Down Beat* qui, dans ses critiques de disques, établit la différenciation qui me paraît de stricte nécessité. P. E. Miller a lui-même défini exactement les domaines relevant des mots *ragtime*, *jazz* et *swing*, dans ses études. Par opposition à cette classification, le *Metronome* entend assimiler le mot *jazz* au terme *swing*. Cela me paraît inconsideré, car, si l'appellation *swing* n'avait pas indiqué autre chose que le terme *jazz*, il n'y aurait eu aucune nécessité d'en créer une autre. Les mots d'une langue ont généralement une signification différente ! Leonard Feather a essayé d'expliquer le contraire, pour établir qu'il n'est pas d'accord avec lui-même, si j'en crois sa définition. Il écrivait en février 1944, dans *Esquire* :

Pour quelque raison, le terme *swing* a été employé généralement pour désigner une musique qui est jouée par les grands orchestres ; tandis que le *jazz*, qu'il soit *hot* ou non, semble être devenu l'étiquette réservée aux petits groupes d'improvisation.

Je n'ai jamais prétendu autre chose, et il me paraît que je ne pouvais avoir de meilleure confirmation ! Il est vrai qu'il choisit *Swingin' the Blues* ou *Red Norvo's Swing Septet* à l'effet d'illustrer que le mot a été employé pour désigner un petit orchestre d'improvisation. Je le concède, mais cela n'a, à mon sens, pas plus d'importance que l'usage des confusions et des contradictions

auxquelles ont été soumis parallèlement les mots *blues* et *jazz*.

Hughes Panassié définissait le *swing* : un balancement musical du jazz. Quand j'écrivis *Aux Frontières du Jazz*, le mot *swing* n'était pas encore né. Les recherches que j'ai faites démontrent que le premier usage de ce mot aurait été effectué en 1917 par l'*Original Dixieland Jazz-band*, dans la publicité d'un journal de la Nouvelle-Orléans. Techniquement, le *swing* n'allait sourdre que plus tard de la difficulté que les grands orchestres avaient à codifier l'improvisation des sections. Paul Whiteman était obligé de faire orchestrer ses morceaux. Fletcher Henderson fut vraiment le premier à chercher au jazz une nouvelle expression écrite. On pressent déjà chez lui le *swing*, avec la systématisation des *riffs*. Je crois pourtant que le style locomotive de l'orchestre Casa Loma précipita l'épanouissement du *swing*. Il suffit de se rappeler *Casa Loma Stomp* ou *White Jazz*, pour percevoir l'apparition d'une mécanisation dont Bennie Goodman et ses concurrents se servirent génialement.

En 1935, *Fortune* relève le mot *swing* dans un article très intéressant que cette revue avait dédié au jazz, et elle note que le terme commence à s'affirmer dans le langage des musiciens. Duke Ellington lui-même est ému par cette nouvelle appellation et il enregistre un air célèbre où il proclame : *It doesn't mean a Thing, if it ain't got that Swing*. Il s'agissait, en réalité, d'un mot qui était né dans la bouche des musiciens comme un verbe par lequel ils s'excitaient : « *Swing it !* »

L'encyclopédie britannique en dit : « Tard après 1930, les noms de jazz et de *swing* ont été donnés indistinctement au jazz d'origine nègre et à ses différentes expressions. » De son côté, Markham Harris, dans l'encyclo-

pédie américaine, explique que le *swing* est l'ancien *hot jazz* qui a reçu un nouveau nom et s'est transformé en vertu d'expériences des années courantes. « Actuellement, dit-il, le *swing* et le *sweet jazz* se divisent le champ de la musique syncope. »

Ces observations semblent correspondre à la confusion qui régnait lors de l'emploi du mot lorsqu'il fut créé. Louis Armstrong fit paraître un livre, *Swing that Music*, où il affirma que le terme *swing* supplantait simplement le mot *jazz*. Louis, que j'ai revu plusieurs fois depuis lors, m'a précisé que la question ne fait plus de doute dans les milieux professionnels et que le *swing* est le jazz arrangé et mécanisé ainsi qu'il est joué par les grands orchestres qui ont des sections.

Tous sont généralement d'accord sur cette distinction et, tenant compte de l'irréductible opposition de *Metro-nome* (il est vrai qu'une hirondelle ne fait pas le printemps !), j'ai pris en son temps mon bourdon de pèlerin et j'ai interviewé les meilleurs musiciens de jazz qui connaissent vraisemblablement la valeur expérimentale et profonde des mots.

Le *Metronome* a-t-il raison de croire ridicule la distinction entre *hot jazz* et *swing* ? L'emploi de cet adjectif n'est un élément de conviction que contre celui qui en use. D'autre part, il semble bien que pareille expression de pensée semble procéder d'un esprit qui a poussé la commercialisation jusque dans l'art. Ne prétendait-il pas l'autre jour que le fait de s'occuper des pionniers de la Nouvelle-Orléans n'était, à tout prendre, que l'enthousiasme digne d'un ensevelisseur !

Il suffit de transposer pareille audace sur le plan poétique, pour savoir à quelle limite d'incompréhension on peut pousser le débat. Imaginez un critique déclarant

qu'en matière de poésie remonter aux sources de Shakespeare n'est que l'affection malade digne d'un croquemort !

Il est vrai que le *Metronome*, qui se pose actuellement en grand défenseur du jazz et a dédié toute son activité à insulter Hughes Panassié et tous les musiciens honnêtes au bénéfice des marchands de soupe de la musique syncopée, n'a jamais pu remplir des fonctions d'ensevelisseur, puisqu'il ignorait le jazz et l'insultait. Dans l'échelle des valeurs, les lecteurs comprendront qu'il y a une marge de respect, à laquelle nous entendons nous soumettre, entre l'embaumeur honnête et le faiseur d'anges qui ne pense qu'à son intérêt.

Ce n'est pas de cela que j'ai entretenu les musiciens que j'ai interviewés. Je leur ai demandé s'ils croyaient que le *swing* fût actuellement le mot appliqué à la musique de jazz ainsi qu'elle est jouée par les grands orchestres qui ont des sections interprétant des arrangements et dont la caractéristique est constituée par des répétitions de *riffs*. J'ai vu des gens comme Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Jack Teagarden, Art Tatum, Gene Cedric, Oscar Pettiford, Bennie Carter, Sidney Catlett, Roy Eldridge, Al Casey, Teddy Wilson, Fletcher Henderson, et d'autres, qui croient que le *swing* est le seul apanage des grands orchestres. Certains m'ont même précisé qu'on rirait de qui affirmerait, par exemple, que les orchestres de *Nick's* ou celui d'Eddie Condon à la radio, jouent du *swing*. Je ne désire pas établir de prophétie ni signer de bulletin de victoire ! L'avenir est notre seul juge. Il semble pourtant que dorénavant les mots généralement employés avec confusion tendront à désigner plus exactement la chose qu'ils représentent : le jazz constitue l'ensemble de la musique syncopée américaine et le *swing*

deviendra la mécanisation du jazz. C'est d'ailleurs dans ce sens que les mots sont employés actuellement ; et félicitons *Down Beat*, l'excellente revue de Chicago, d'avoir opéré cette heureuse distinction. Que le *Metronome* pense autrement, cela n'a pas d'importance, le *swing* ne s'en portera ni mieux ni plus mal, mais il faut bien constater que cette revue en est encore à l'interprétation confusionniste de 1932. Félicitons-nous ; c'est déjà un grand progrès quand on sait qu'en 1914, *Metronome* écrivait sous la plume d'un certain Harry David Kerr :

Comme une contribution à notre musique nationale, le *ragtime* et les chansons de *ragtime* n'ont que peu ou pas de mérite. Cette musique n'a pas d'effet durable et elle n'a pas assez de mélodie ou d'harmonie pour être sérieusement commentée . . . Il y a encore quelques écrivains qui s'engorgueillaient d'essayer d'intéresser les amateurs de musique en rédigeant de bonnes vieilles chansons et qui ne prostituaient pas leur talent à composer des *ragtimes* dégradés.

Cela prouve qu'il n'y a pas, comme certains le croient, de monopole dans la connaissance du jazz. Ceux qui prétendent détenir la vérité exclusive sont les prêtres passionnés d'une religion ou plutôt d'un commerce qui manque de tolérance. Les magazines spécialisés ont rendu de grands services à la cause du jazz, mais hélas ! certains d'entre eux ont trop souvent donné à leurs lecteurs la mesure idéale de ce que la critique et le jazz ne doivent pas être.

XVIII. L'AVENIR DU JAZZ

Au seuil de ce dernier chapitre, je sais qu'il est trop de musiciens, de choses et d'idées dont j'aurais dû parler. Les dimensions de ce livre, seules, m'ont arrêté aux frontières du jazz où nous commençons seulement à distinguer les arbres de la forêt. Je crois que le temps n'est pas loin où il y aura un éditeur assez audacieux pour entreprendre une encyclopédie du jazz, en plusieurs volumes qui embrasseront l'ensemble et le détail passionnant de ce nouvel art. Ce serait peut-être la manière d'accorder les critiques en confiant à chaque spécialiste le domaine particulier où son activité et sa curiosité s'exercent. Pareille œuvre permettrait au public et aux générations futures de juger avec l'autorité et la sérénité du recul.

Il s'agit, à mon sens, d'élever la question plutôt que de l'abaisser. Il y a trop de primaires ignorants, pour qui le jazz a été un refuge facile qui leur permet d'échapper à toute autre forme de culture. Le jazz n'est important que dans son développement à côté des autres arts, dans ses créations, dans ses rapports et sa force d'expression com-

parés aux leurs. Nous avons eu la bonne fortune d'assister à la naissance d'une musique et nous ne devons pas nous désespérer qu'il faille longtemps avant qu'elle ne s'impose. L'intelligence et la sensibilité humaine vivent plus avec le passé qu'avec l'avenir. Je regrette toutefois de penser que la culture américaine a laissé passer la période constructive du jazz, sans s'appliquer à doter la civilisation actuelle d'une étude sérieuse, d'une bibliographie ou d'une discothèque complète. Je n'ai pas à apprécier ce manquement que la Fondation Nationale du Jazz de la Nouvelle-Orléans vient de réparer, mais je sais ce qu'en penseront les intellectuels américains avertis, dans une couple de générations. Le jazz, qui est une musique d'origine africaine fabriquée par des noirs et des blancs, dans un folklore riche et tragique, est aujourd'hui devenu la musique américaine. Les États-Unis, qui avaient des poètes, des écrivains, des peintres et des sculpteurs, n'avaient pas de musiciens. Ils doutaient d'eux-mêmes et durent jusqu'à ce jour se pénétrer des grandeurs d'un art qui n'était pas le leur ; et il est passionnant que ce soient ses fils les moins privilégiés, les descendants d'une race d'esclaves, qui, sans le savoir, leur ont conféré l'instrument d'un grand rayonnement intellectuel.

L'Amérique a longtemps douté du jazz et son élite n'est pas encore réconciliée avec lui, dans la mesure où une aristocratie conservatrice refuse toujours son adhésion à ce qui est nouveau dans l'art. L'élite américaine continuera encore longtemps à vivre des flons-flons européens et à moquer ses propres créations au nom d'une expression artistique d'un autre continent.

Le jazz est appelé à devenir quelque chose de plus qu'un phénomène local ou qu'une musique nationale. Il est parti à la conquête du monde et, à n'en pas douter,

deviendra la musique du monde. Il est significatif de savoir que les vainqueurs de 1918 apportèrent en même temps la paix et le jazz à l'Europe ébranlée qui s'en réjouit et dont les éléments les plus avancés de la culture n'hésitèrent pas à adopter les rythmes et l'esprit.

Le jazz a pris un sens d'une importance capitale dans la voie de la liberté humaine. C'est la musique de la libération des hommes. C'est le grand art des démocraties adopté par une jeunesse fervente qui l'oppose tout naturellement à la barbarie conservatrice des dictatures.

Il est temps que l'Amérique prenne conscience d'elle-même sur le plan de sa culture artistique et qu'elle s'apprête à jouer le rôle mondial qu'elle est appelée à exercer au sein de l'humanité. Le jazz est un élément de paix universelle au service de la plus juste des conquêtes pacifiques servant la réconciliation de toutes les races.

Un temps qui est proche viendra où le jazz sonnera à travers tous les continents et se développera, selon les influences locales, avec la même puissance que la musique européenne, dite classique, a jusqu'aujourd'hui manifestée.

Cette observation n'est pas seulement le signe d'une grandeur culturelle, mais c'est l'affirmation probante que la civilisation américaine est une puissance sociale créatrice d'une qualité qui tend à l'universalité. Ce rayonnement artistique rejoint dans l'histoire de l'art l'exemple de la Grèce et de Rome, qui furent grandes dans la mesure où elles imposèrent une expression intellectuelle à des populations qui se soumirent à leur canon de la beauté et de la civilisation.

Tel est l'avenir du jazz, à condition que les Américains reconnaissent l'importance capitale de cet élément na-

tional de choc. Peut-être m'est-il possible d'apporter un argument en faveur de cette idée ? Ce livre a paru dans une édition américaine, au début de 1944, et après quelques mois, la « Commission des livres américains pour la guerre » le choisissait pour l'envoyer aux troupes américaines à travers le monde ; ce qui semble bien démontrer que le jazz est devenu un instrument de victoire et de pacification.

Pour que le jazz puisse atteindre l'autorité de sa mission, il faut qu'il soit doté d'une armature officielle que les autres arts nationaux n'ont pas manqué d'avoir. N'est-il pas étonnant que l'Amérique, qui a dépensé des centaines de millions de dollars pour promouvoir la valeur de l'impressionnisme français, n'a pas pensé à sa propre musique qu'elle continue trop souvent à dédaigner ? Il est bon de rappeler que cette école française apporte l'enseignement d'un exemple et d'une démonstration. Les impressionnistes, de Renoir à Gauguin, en passant par Manet ou Pissaro et, en atteignant leur fin la plus extrême (qui constitue déjà le début d'une nouvelle formule), le douanier Rousseau, furent incompris et méprisés par leurs contemporains et moururent dédaignés. Aujourd'hui, ceux qui crevèrent de faim font la fortune des marchands. Ainsi en sera-t-il du jazz ! Pour atteindre et aider à ce développement, il faut créer des conservatoires où l'esprit du jazz sera considéré sur le plan de l'improvisation ; il faut organiser une commission de savants intègres qui s'attacheront à l'étude de tout ce qui concerne sa science. Il y a, à la Nouvelle-Orléans, un folklore émouvant qui est en train de mourir, inexploité ! Les derniers témoins des heures capitales où les scènes de *tam-tam* ont glissé vers le *ragtime* vivent encore, mais il est grand temps de les interroger.

J'ai passé moi-même quelques semaines dans cette capitale du jazz où j'ai eu l'honneur d'être proclamé « citoyen d'honneur » et de devenir directeur de la Fondation Nationale que des hommes conscients de leur devoir ont organisée. J'ai vu les derniers survivants de l'âge d'or, je leur ai parlé, et je les ai interrogés ; j'ai essayé de résoudre les énigmes mystérieuses de l'origine et de la création du jazz. On retrouve encore au Congo belge la même musique que celle qui arriva sur les bateaux chargés d'esclaves. L'Amérique a intérêt à connaître tout cela, dans la mesure où cette science peut servir son histoire. Seule une commission officielle d'études pourrait entreprendre ce travail magistral.

La Fondation Nationale du Jazz de la Nouvelle-Orléans, répondant à l'appel que j'avais lancé dans mon livre anglais, a décidé d'organiser une importante discothèque où tous les exemplaires des disques de jazz seront répertoriés et classés, sous le contrôle attentif de Scoop Kennedy, de Jack Lester et d'Orin Blackstone. Malheureusement, il est déjà de nombreux disques qui ont complètement disparu. La loi relative à la reddition de ceux qui sont usagés a livré au pilon les derniers exemplaires d'enregistrements rares. Il faut, en outre, une bibliothèque dotée d'une bibliographie rationnelle. Il faut créer une académie de jazz qui soit à la nation américaine ce que les académies littéraires de France, d'Angleterre, de Belgique ou du Canada français sont à leur patrie.

Telles sont les premières mesures que j'entrevois ; elles pourront aussi servir de base à un autre art américain : le cinéma.

Pendant une génération, le jazz a été un art balbutiant et incertain qui a été servi par une critique d'amateurs.

La plupart du temps, ceux qui ont voué leur activité à la cause de la musique syncopée manquaient de la culture qui pouvait donner à leur effort un caractère de sérénité. Il suffit de se rappeler que le *Metronome* a recommandé la copie servile des grands musiciens comme un moyen artistique original pour comprendre que le jazz n'a pas été aidé, comme il se devait, par l'intelligence.

Le jazz est, comme tous les arts, une création qui est appréciée subjectivement. Tel critique littéraire aime Péguy, tel autre lui préfère Apollinaire ; un plus avancé se revendiquera de Paul Eluard, et un quatrième ne jurera que par St-John Perse. C'est dire que le monde des lecteurs de poésie, comme celui des amateurs de jazz, est partagé en groupes qui préfèrent tantôt l'une ou l'autre forme de sensibilité, tantôt l'une ou l'autre harmonie.

Les critiques littéraires ne sont pas unanimes dans leurs convictions et imposent des théories extravagantes où les lecteurs prennent fait et cause pour leurs mentors.

En matière de jazz, c'est autre chose ; la musique syncopée a infusé dans les veines de la jeunesse un tel enthousiasme délirant que les foules sont prêtes à exécuter tel ou tel musicien ou tel et tel chroniqueur. Qu'un auteur ne dise pas que Benny Goodman est meilleur que Pee-Wee Russel, ou le contraire : il sera immédiatement voué aux pires gémonies !

Je crois que le jazz, qui est l'expression de la création démocratique, devrait conférer à ses fidèles plus de compréhension et plus de tolérance. Lorsque j'assiste à ces petites querelles stupides, je m'imagine les spectateurs de *La Bohème* insultant ceux de Wagner en prétendant que la musique d'opéra est l'apanage exclusif de la vraie musique. C'est grotesque, mais symptomatique !

On pourrait m'objecter que cela prouve l'énorme vitalité du jazz ; c'est vrai, mais cela prouve aussi qu'il faut atteindre un esprit d'objectivité artistique que les critiques eux-mêmes n'ont pas toujours sollicité.

Le jazz a passé du plan de l'improvisation pure à celui du *swing*. On a le droit d'aimer l'un ou l'autre style ; et si l'on est assez large d'idées, on peut même aimer ces deux formes d'art en tenant exactement compte des questions d'évolution et d'atmosphère.

Jusque vers 1941, les critiques tenaient généralement pour la seule réalité vivante de la musique d'improvisation, la formule des petits orchestres. Par opposition, ils se méfiaient de la conception commerciale des grands orchestres. Parlons d'abord de ceux que nous pourrions appeler les critiques classiques du jazz. Ils sont d'accord sur une formule générale, mais ils ne s'entendent plus quand il s'agit de juger ses applications ; c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de formuler la limite de leurs goûts particuliers.

Cela me paraît normal et je serais navré qu'il en fût autrement. En matière d'art, on n'a jamais absolument raison si ce n'est devant le tribunal du temps.

Le premier critique important, Hughes Panassié, a exactement défini la notion même d'improvisation pure, qu'il a opposée à la saccharine des orchestres mélodiques de l'époque. Son tempérament batailleur a soulevé beaucoup de réactions et a introduit dans le jazz la notion un peu vaine de comparaison des musiciens entre eux ; alors que le jazz est une musique d'ensemble et que selon les milieux où joue l'exécutant, il varie son style. Ce qui importe, c'est l'unité du groupe, la cellule passe avant l'individu ! Dans son dernier livre, *Le vrai Jazz*, Panassié a essayé de nous convaincre d'une heureuse évolution

qui a bouleversé ses lecteurs américains... Après avoir tressé des couronnes reconnaissantes aux *Chicagoans*, il est revenu de son amour pour la formule *Dixieland* et a témoigné qu'il croit à la seule existence du jazz nègre. Ce qui est nègre est bon ; ce qui est blanc ne peut l'être que dans la limite où le style nègre a été assimilé.

Cette théorie a obligé l'auteur français à certaines gymnastiques de raisonnement, pour rester d'accord avec lui-même. Mais qu'importe ? Panassié aime profondément le jazz, il lui a voué sa vie et il l'éclaire de toute son activité intelligente.

Peut-être son dernier livre a-t-il été faussé par son incompréhension du *swing* qu'il définit erronément et qui lui a fait modifier l'angle d'éclairage selon lequel il a considéré le phénomène de la musique syncopée. Pour le surplus, Panassié préfère Mezirow à Teschmaker, et Jimmy Noone à Benny Goodman. C'est son droit le plus absolu et nul ne peut douter qu'il soit sincère, si ce n'est Barry Ulanov, qui doute de tout, sauf des valeurs banales et commerciales. C'est ce dernier qui a proféré notamment que Panassié louait le clarinettiste Mezirow, parce qu'il était son ami ; je crois très honnêtement que c'est le contraire : Panassié est l'ami de Mezirow parce qu'il aime sa musique !

Au moment où j'ai publié *Aux Frontières du Jazz*, en France, et quand j'étais en contact avec Panassié, il m'a été donné de connaître John Hammond qui a fait énormément pour la cause du jazz américain. Il a dédié à la musique syncopée des articles importants et une activité soucieuse et avertie, dont la signification n'apparaîtra complètement que plus tard. Il adore passionnément le jazz pur, avec cette réserve, ou cette évolution, que son

adhésion se consacre plus spécialement à la conception de Count Basie ou de Teddy Wilson et à la résurrection du *boogie-woogie*. C'est une profonde sincérité qui l'a poussé à des situations héroïques, notamment lorsqu'il a dénoncé publiquement la déchéance de l'orchestre de son beau-frère, Benny Goodman, et plus récemment encore, lorsqu'il a signalé que Duke Ellington échappait à l'emprise du jazz pour réaliser la création d'une musique plus avancée.

Quand Panassié déclencha son action à Paris, les Belges et les Hollandais l'avaient déjà précédé. Bruxelles avait une revue, *Music*, qui fut la première au monde, et peu à peu quelques critiques très avertis, comme André Hennebicq, Bettonville et Carlos de Radzitsky, y écrivirent des articles d'un intérêt indiscutable. Je tenais ce dernier critique pour un des plus fins et des plus cultivés.

En Hollande, nul ne pourrait nier l'importance qu'avait prise la revue *Jazzwereld*, avec ses différents critiques dont Van Praag me paraissait le plus significatif. Sa courbe naturelle semblait faire de lui un adepte irréductible du *swing* et de la musique de Duke Ellington.

Lorsque Panassié témoigna de son abandon pour la formule *Dixieland*, sa place, qui était restée vide, fut brillamment reprise par George Frazier, le critique de *Life*, qui est un amateur impénitent des petits orchestres d'improvisation pure et voue aux musiciens de Chicago et à quelques nègres qui jouent dans le même esprit, une admiration fervente qui a fait de lui le meilleur défenseur du *Dixieland*. Sa sensibilité l'a porté naturellement vers l'étude des petits orchestres qui changent perpétuellement d'individualités et se consacrent plus à la passion du jazz qu'à celle du gain.

Charles Edward Smith et son groupe si sympathique,

avec Frederic Ramsey Jr. et William Russel, sans oublier le pianiste Art Hodes et Herman Rozenberg, ont rendu au jazz le grand service de le faire retourner à ses origines. Enthousiastes de la pure expression des humbles pionniers, ils se sont attachés à la découverte et à l'amour des exécutants oubliés. Ils ont généralement localisé leurs recherches à l'expression nègre qui va de Buddy Bolden à Armstrong, en passant par King Oliver, Jelly Roll Morton et Sidney Bechet. Pour eux, le *swing* constitue une déformation du jazz et une perdition.

Ainsi, tous les secteurs du jazz, antérieurs au *swing*, ont été explorés minutieusement et je n'aurais eu qu'à m'incliner si je n'avais jugé qu'une grande injustice avait fait qu'on dédaignât toute l'école blanche de l'*Original Dixieland* jusqu'aux *Chicagoans*. J'ai tâché de montrer que, jusqu'à l'arrivée de Louis Armstrong, la grandeur du jazz, à côté des balbutiements géniaux des noirs, a été exploitée et réalisée aussi intensément par les blancs. Ma thèse est donc contraire à celle de Panassié et diffère, dans son application, de celle de Charles Edward Smith. Elle est très proche de la compréhension de George Frazier, avec cette différence toutefois que je tâche objectivement d'aller au delà de mes goûts et de juger sereinement l'évolution du jazz qui l'a amené jusqu'au *boogie-woogie* et au *swing*. Il y a là un fait historique contre lequel le critique peut s'insurger, mais qu'il ne peut nier impunément. C'est la situation acceptée par un homme clairvoyant, comme Bob Thiele, dans sa revue : *Jazz*.

Le groupe de *Downbeat* a rendu des services inappréciables à travers un commercialisme souvent éclairé. Ses chefs ont fait, dans leur critique des disques, la distinction essentielle entre le *jazz hot* et le *swing*.

Il serait aisé de terminer cette critique des critiques après avoir examiné tout ce groupe qui est d'accord sur la nécessité de l'improvisation pure des petits orchestres et qui a lutté longtemps contre la conception centralisatrice des grandes formations. Ces dernières années ont apporté une modification à l'esprit même de la critique, puisque ses deux derniers représentants, dans les personnes de Leonard Feather et de Barry Ulanov, ont voué une affection irréductible au *swing* proprement dit. Ils nient la vertu de l'improvisation pure. Ils n'accordent aucun crédit aux pionniers et à leurs continuateurs actuels qu'ils appellent des faux dieux et ils déclarent que la grandeur du jazz doit naître de l'arrangement. Leur amour pour les grands orchestres va jusqu'à une tendresse inexplicable pour les groupements qui jouent des insipidités comme *Begin the Beguine* ou *Cheri-Biribi*. Faut-il dire que je ne les suis pas jusque là ? J'aime autant qu'eux la musique de Duke Ellington qui tend à devenir une musique de concert, mais puis-je préciser que je n'ai pas attendu le jazz pour marquer mon appréciation de la musique moderne ? Celle-ci existait déjà il y a vingt ans ! Et si, à cette époque, j'ai préféré le jazz à certaines formules de Stravinsky ou de Mahaud, ce n'est pas pour y être ramené par un détour maladroit.

Je comprends très bien que l'on soit fermé à double tour à l'improvisation de Kid Rena ou de Mezz Mezirow et qu'on leur préfère Harry James, Kay Kyser ou le grand Duke Ellington ; mais je me demande pourquoi ceux qui ne jurent que par Duke Ellington viennent de découvrir la musique moderne, à laquelle ils sont restés sourds auparavant.

Tout cela constituera l'occasion de querelles que notre génération n'épuisera pas. Où finit le jazz, où commence-t-il ? Le jazz est-il le *swing* ? Le *swing* est-il du jazz ? La *jam session*, qui est la rencontre forfuite de musiciens improvisant ensemble, est-elle la forme suprême de la création ? Y a-t-il du jazz dans l'exécution des grands orchestres ? Ce sont là des idées particulières pour lesquelles non seulement les critiques, mais des milliers d'Américains se disputent, s'affrontent et continueront à n'être pas d'accord.

J'ai exprimé très sincèrement mon idée dans ce livre. Je ne cherche à convaincre personne ; je veux éclairer simplement ! Je n'oserais même pas prétendre avoir raison. Le temps fera son œuvre. Je ne puis toutefois pas ne pas penser que les défenseurs des grands orchestres sont pareils à ceux qui, il y a quinze ans, prétendaient que les petits groupes n'avaient aucune valeur et qu'il fallait rechercher la qualité d'expression chez Paul Whiteman ou Jack Hylton. Ils justifiaient l'autorité de leur argumentation à la manière des avocats actuels du *swing* à outrance, qui déclarent que l'art d'un orchestre tient à sa popularité.

Il a suffi de quinze ans pour qu'on oublie Paul Whiteman ou Jack Hylton ; et Eddie Condon, dont on se moquait, est devenu, l'une des grandes vedettes de la radio. Je crois que la plus grande partie des prestations des grands orchestres sera rendue à la poussière du néant dans quinze ans, et qu'il faut maintenant comme alors, chercher la vérité du jazz de notre époque parmi les petites unités qui ont vécu pour faire du jazz une beauté inexprimée, et non parmi les grandes sections musicales qui se sont servies du jazz pour récolter de la puissance et de l'argent.

Le génie est souvent au prix de la pauvreté. Le jazz américain n'échappe pas à cette loi tragique de la douleur dans l'enfancement. Que ceux qui ont compris cette grandeur soient bénis !

Et que des milliers d'enthousiastes ne croient pas qu'ils détiennent seuls la vérité et se croient obligés à vitupérer ou à insulter. Le jazz est un grand art qui vient de naître ! Il ne développera son autorité que grâce à l'honnêteté, l'amour et la tolérance.

Table des Matières



| | Pages |
|---|-------|
| Avant-propos | |
| I. Le tam-tam à la Nouvelle-Orléans | 13 |
| II. Du tam-tam au Rag Time | 33 |
| III. Naissance du Jazz | 47 |
| IV. Les pionniers du Jazz | 59 |
| V. Le Jazz en Europe | 75 |
| VI. <i>Original Dixieland</i> | 95 |
| VII. Les classiques blancs oubliés — <i>New Orleans Rythm Kings, Cotton Pickers,</i> <i>California Ramblers</i> | 119 |
| VIII. Louis Armstrong | 139 |
| IX. Les héritiers du Dixieland — <i>les Five Pennies et les Molers,</i> <i>Bix et les Chicagoans</i> | 163 |
| X. Les grands orchestres blancs | 193 |
| XI. Benny Goodman | 217 |
| XII. De Fletcher Henderson à Duke Ellington | 233 |
| XIII. Les orchestres noirs d'hier | 255 |
| XIV. Les petits orchestres noirs | 263 |
| XV. Les grands orchestres noirs | 277 |
| XVI. Du <i>Spiritual</i> au <i>Boogie-Woogie</i> | 301 |
| XVII. Le Jazz et sa terminologie | 315 |
| XVIII. L'avenir du Jazz | 325 |

The first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the
the first of these is the fact that the